Shakespeare's Tragödien auf dem deutschen Theater im XVIII. Jahrhundert

Theaterbearbeitungen und Kritiken

Shakespeare's Tragödien auf dem deutschen Theater im XVIII. Jahrhundert

Theaterbearbeitungen und Kritiken

ACAD. LUDOVIC. BAT. BIBL.

Inaugural-Dissertation der philosophischen Fakultät Sektion I der Kgl. Ludwig Maximilians Universität zu München · Vorgelegt von Walter Kühn

Schles. Druckerei u. Verlagsanstalt G. m. b. H., Hirschberg, Franzstr. 14.

Genehmigt auf Antrag der Herren:

Prof. Muncker
Prof. Paul.

Mit Genehmigung der Fakultät wurden nur einige Kapitel der Arbeit gedruckt.

Vorrede.

Die folgende Abhandlung will versuchen, aufzuzeigen, in welcher Gestalt Shakespeares Tragödien im XVIII. Jahrhundert auf der deutschen Bühne zur Darstellung kamen, und wie sie von Publikum und Kritik aufgenommen wurden. Für den letzten Punkt macht sie durchaus keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Dennoch hoffe ich, dass mir auch für diesen Teil meiner Arbeit bei quantitativer Unvollständigkeit kein durchaus wichtiger und bezeichnender Zug verloren gegangen ist.

Hamlet konnte für diese Untersuchung ausgeschaltet werden, da dem Drama erst vor kurzem in den Preisschriften Alexander von Weilens und Adolf Winds „Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart, Berlin 1908 und Berlin 1909“ eine eingehende und abschliessende Betrachtung im Sinne dieser Darstellung zuteil geworden ist. Als notwendige Ergänzung fordert diese Arbeit die Behandlung der Historien und Lustspiele, die aber leider die diesem Buche gesteckten Grenzen weit überschreitet.

Grundlage und Ausgangspunkt der Untersuchung ist R. Genées „Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland, Leipzig 1870“. An den gegebenen Stellen ist nur auf Genée verwiesen worden, wo Abweichungen und Berichtigungen festzustellen waren.

Für die Anregung und Förderung dieser Arbeit bin ich vor allem Herrn Professor Dr. F. Muncker in aufrichtiger Dankbarkeit verbunden. Für bereitwillige Unterstützung und Auskunft und

die Ueberlassung von Büchern fühle ich mich ferner der Universitätsbibliothek und der Hof- und Staatsbibliothek in München, der Auskunftsstelle deutscher Bibliotheken zu Berlin und den Bibliotheken zu Berlin, Breslau, Dresden, Hannover, Weimar, der Bibliothek der deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar und der fürstl. Thurn- und Taxisschen Bibliothek in Regensburg zu Dank verpflichtet.

München 1909. Walter Kühn.

Allgemeine Uebersicht.

Als Wielands Shakespeare Uebersetzung in den Jahren 1762—66 erschien, war der Name des englischen Dramatikers in Deutschland nicht mehr unbekannt. In den literarischen Kämpfen der voraufgegangenen Jahre war er immer häufiger genannt worden und die Literaturbriefe hatten ihn immer wieder mit begeisterten Worten gegen die Franzosen ins Treffen geführt. Immerhin beschränkte sich die Kenntnis seines Namens auf einen kleinen Kreis literarisch besonders Interessierter und die Schätzung seiner Werke auf den noch kleineren der mit der Sprache des Dichters Vertrauten. Denn vor Wieland waren nur ganz vereinzelte bruchstückhafte und wenig erfolgreiche Uebersetzungsversuche gemacht worden. Wieland gab als erster dem deutschen Volk Gelegenheit, in den 22 von ihm übersetzten Stücken, zusammenhängend und in würdiger Uebertragung, Shakespeare kennen zu lernen und sich zu eigen zu machen. Freilich ging die Einbürgerung Shakespeares nicht von heute auf morgen vor sich. Wohl war die Ausbreitung weit und allgemein, allein vollständig war Deutschland erst für ihn gewonnen, als er sich auch die Bühne erobert hatte und von dort herab immer weitere Kreise in seinen Bann ziehen konnte. Gerade hier aber finden wir die merkwürdige Tatsache, dass Shakespeare auf der Bühne, seiner eigentlichen und naturgemässen Heimstätte, erst ein volles Jahrzehnt nach der Vollendung von Wielands Uebersetzung lebendig wurde. Die Gründe hierfür sind erkennbar: sie ergaben sich an der allgemeinen Lage und dem Stand der Entwickelung des deutschen Theaters um diesen Zeitpunkt und sind von einigen Dramaturgen und Theaterleitern klar ausgesprochen worden.

Das deutsche Theater als Kunststätte war jung. Erst die Gottsched-Neuberschen Reformen hatten es auf einen literarischen

und künstlerischen Standpunkt erhoben. Die französische dramatische Literatur und ihre strenge Nachahmung in deutschen Werken war das Heilmittel gewesen, dass Gottsched dem deutchen Theater verordnet hatte. Mit Gottscheds schwindendem Einfluss und dem beginnenden Widerwillen gegen die französische Unnatur und Langweile auf dem Theater, hatte man seine Zuflucht zu englischen Gesellschaftsdramen uud zu der unabhängigeren eigenen Produktion genommen. Doch konnte diese mit dem wachsenden Bedürfnis durchaus nicht Schritt halten und so herrschte um 1760 ein deutlich fühlbarer Mangel an guten, brauchbaren Theaterstücken. Man sollte meinen, dass diesem Bedürfnis eine Gabe wie die Wielands von 22 literarisch anerkannten und bühnenwirksamen Stücken durchaus gelegen kam und mit freudigem Dank genutzt worden wäre. Allein niemand wagte es vorerst, Shakespeare auf die Bühne zu bringen.

Vor allem fällt es auf, dass Lessing in den Jahren, als er dem Theater in praktischer Tätigkeit nahe stand und Gelegenheit hatte, sich für die Aufführung Shakespeares einzusetzen, nichts dafür tat. Seine Zurückhaltung wird man wohl der weiter schauenden Erkenntnis zugute halten dürfen, die nicht um eines augenblicklichen Vorteils willen die Zukunft und die ruhige Entwickelung des deutschen Theaters gefährden wollte. Schon kündigte sich die neue im Zeichen Shakespeares stehende dramatische Produktion an und Lessing sah wohl mit leisem Grausen, wie lebendig der Geist, den er selbst hatte wecken helfen, geworden war, und welche Verwirrung er anzustiften begann. So durfte er konsequenterweise nichts für eine weitere Popularisierung Shakespeares tun, sondern musste eher versuchen, seinem weiteren Vordringen und seinem Einfluss auf die jungen Dramatiker eine Schranke zu setzen. Diese glaubte er in dem Hinweis auf die aristotelischen Regeln und ihrer reinen, von französischen Einflüssen befreiten Interpretation gefunden zu haben. Freilich hatte er wohl selbst keine grosse Hoffnung, sich dem Laufe der Dinge, den er voraussah, entgegenstemmen zu können. „Ich wäre eitel genug, mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, diese Gährung des Geschmackes zu hemmen.“ Das klingt nicht allzu zuversichtlich. Und in der Tat konnte er die

Gährung des Geschmackes nicht hemmen und die Eroberung der Bühne durch Shakespeare höchstens auf einige Jahre hintenanhalten.[1]) Aber er stand mit seinem Urteil, ob es geraten sei, gerade jetzt dem vielfach missverstandenen englischen Dichter die Bühne zu überantworten, nicht allein da. Auch bei anderen Theaterpraktikern waren Bedenken vorhanden, die nicht nur technischen Schwierigkeiten galten. J. F. Loewen fand bei aller Bewunderung, für das „Majestätische der Schreibart und die Schwere der Gedanken in den englischen Schauspielen" doch den durch die Einheitsforderungen ausgeübten Zwang als heilsam und unentbehrlich.[2]) Ekhof fürchtete böse Folgen für die junge und unentwickelte Schauspielkunst und für das gleicherweise unerzogene Publikum. Die starke Kost würde das Publikum verwöhnen und die Schauspieler verderben. „Das Entzücken das Shakespeare errege, erleichtere dem Schauspieler alles. Er wird sich alles erlauben und ganz vernachlässigen."[3]) Aehnliche Bedenken wie bei Lessing, Ekhof und Loewen mochten auch für Schröder mitsprechen, als er, trotz seiner Vertrautheit mit Shakespeare, ihn nicht gleich in den ersten Jahren seiner Direktionstätigkeit in den Spielplan aufnahm.

Mehr aber noch waren an diesem Zögern wohl die Schwierigkeiten schuld, die sich einem solchen Unternehmen entgegenstellten. Je höher Schröder selbst Shakespeare hielt, desto stärker mussten die Bedenken sein, für die Aufführung seiner Werke eine Form zu finden, die ihm selbst genugtat und einen Erfolg bei seinem Publikum gewährleistete. Die Bearbeitungen, die bis zu dieser Zeit im Druck vorlagen, boten für eine Aufführung keine befriedigende Grundlage; mit der verhältnismässig besten des Othello von Schmidt scheint Döbelin in Berlin 1775 keinen Erfolg gehabt zu haben. Die Hamlet-Bearbeitung von Heufeld aber lernte Schröder erst mit der Aufführung in Prag im Jahre 1776 kennen und sie wurde sofort der Anstoss zu seinem ersten eigenen Versuch. Die übrigen vereinzelten Be-

[1]) Vgl. zu Lessings Stellung A. v. Weilen, Hamlet auf der deutschen Bühne. 1908. S. 7. Joachimi-Deege, Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert 1907, S. 62. ff.

[2]) O. D. Potkoff, J. F. Loewen, 1904. S. 49.

[3]) Shakespeare-Jahrbuch 44. S. 148.

arbeitungen, die vor dieser Zeit lagen, waren unbrauchbar und zum Teil nur von ganz lokaler Bedeutung. So war Schröder auf eigene Kraft angewiesen, wollte er Shakespeare für sein Repertoir gewinnen. Heufelds Bearbeitung konnte ihm uur ein Wegweiser und eine Hilfe sein, nicht aber eine gelungene Lösung der Aufgabe, die er sich stellte, bedeuten. Das „ungeheure Wagnis" der eigenen Bühnenbearbeitung gelang über alles Erwarten gut. Der riesenhafte Erfolg des Hamlet, der am 20. September 1776 zum ersten Mal in Hamburg aufgeführt wurde, gewann mit einem Schlage die deutsche Bühne und das deutsche Publikum im weitesten Kreise für Shakespeare.

Man darf behaupten, dass mit diesem Tage ein Aufschwung und eine neue Epoche in der Geschichte des deutschen Theaters beginnt, die, im Anfang wenigstens, durchaus unter dem Banne Shakespeares steht.

Auf die Aufführungen vor diesem Hamburger Hamletabend sei kurz hingewiesen. Vereinzelte Versuche reichen bis über die Erscheinungsjahre von Wielands Shakespeare hinaus. Doch ist die erste Aufführung auch an Wielands Namen geknüpft. Im September 1761 wurde in Biberach der Sturm in einer Uebersetzung und Bearbeitung von Wieland durch die evangelische Komödiantengesellschaft zur Darstellung gebracht. Auch als Wieland Biberach verlassen hatte, wurden dort noch mehrere Shakespearesche Stücke von dieser Gesellschaft, einer Vereinigung von Dilettanten und Berufsschauspielern, aufgeführt, einige darunter zum ersten Male in Deutschland.[1]) Doch blieben diese späteren Aufführungen natürlich ohne jede Bedeutung für die Entwickelung des Theaters und die Einbürgerung Shakespeares in Deutschland. Als die Stadt, von der Shakespeares Theaterlaufbahn den Ausgang nahm, ist Wien anzusehen. Nicht nur, dass hier nach jener Aufführung in Biberach mit der Lokalisierung der Lustigen Weiber von Windsor das erste Stück Shakespeares in voller Oeffentlichkeit aufgeführt wurde, sondern es führt auch von Wien, wo der Stephaniesche Macbeth 1772 und Hamlet von Heufeld 1773 zum erstenmal gegeben wurden, ein direkter Weg

[1]) Ofterdinger, Geschichte des Theaters in Biberach. Württembergische Vierteljahrshefte 1882. V. S. 120.

über Prag nach Hamburg. Hamburg war darnach mit der überragenden Persönlichkeit Schröders die führende Stadt der Shakespeare-Aufführungen. Aber Berlin, Dresden, Leipzig und wieder Wien, Gotha und Mannheim folgten rasch nach und damit war ganz Deutschland für Shakespeare gewonnen.

Von den 36 Shakespeareschen Dramen sind in diesen ersten Jahrzehnten bis zur Schlegelschen Uebersetzung um die Jahrhundertwende 24 für die Bühne bearbeitet und mit wenig Ausnahmen auch aufgeführt worden. Dabei macht sich eine entschiedene Vorliebe für die ernsten Stücke geltend. Von den Komödien sind das Wintermärchen und Was Ihr Wollt gar nicht gegeben worden, die übrigen entweder in so freier Umgestaltung, dass man kaum noch das Shakespearesche Stück darunter erkennen kann, oder erst ganz spät und mit geringem Erfolg. Von den Tragödien und Historien, die heute wenigstens hin und wieder gespielt werden, fehlen Heinrich V. und Antonius und Kleopatra; die Duo- und Monodramen, die den Kleopatrastoff zum Teil mit Berufung auf Shakespeare behandeln, kann man nicht mehr im entferntesten Aufführungen des Shakespeareschen Dramas nennen. Ferner sind die Stücke, die auch heute unaufgeführt bleiben, im 18. Jahrhundert nicht gegeben worden, nämlich: die drei Teile von Heinrich VI., Heinrich VIII., Titus Andronicus, Troilus und Cressida und Ende Gut, Alles Gut.

Auffallend ist auf der anderen Seite das rege Interesse der Bearbeiter an Timon von Aten und Richard II. Timon, der ja auch Schiller zu einer Bearbeitung lockte, fand schon frühe Teilnahme bei Fischer und wurde einige Jahre später von Dalberg in eigener Bearbeitung in Mannheim aufgeführt, freilich ohne Erfolg. An Richard II. versuchten sich ausser Schröder noch Fischer und Gemmingen; dauernde Wirkung war allerdings auch diesen Bemühungen nicht beschieden.

Die grösste und mächtigste Wirkung aber hatten naturgemäss die grossen Tragödien, vor allem Hamlet, Lear und Macbeth. Lear wirkte ausserordentlich als Theaterstück und bot gleich dem Hamlet in dem Helden eine Paraderolle. Macbeth konnte sich nicht der Beliebtheit der beiden anderen Dramen erfreuen, aber er wurde mit dem heissumstrittenen Für und Wider der Hexenscenen, mit der düstern und gewaltigen Grund-

stimmung, die an Ossian gemahnte und mit den Schwierigkeiten, die es gerade hier für den Bearbeiter zu überwinden galt, eines der anreizendsten und meistbearbeiteten Stücke. Kein Drama aber hatte so dauernden Erfolg wie Hamlet; während selbst Lear und Macbeth in den späteren Jahren vorübergehend vom Spielplan verschwinden, bleibt Hamlet überall darauf bestehen und wird wenigstens ein paar Mal im Jahre gegeben. In den ersten Jahren löste er einen Taumel der Begeisterung aus der geradezu eine Paralelle zu der Wertherbegeisterung bietet.

Alle Shakespeare-Aufführungen im 18. Jahrhundert waren nicht wortgetreue Darbietungen der Originaldramen. Nirgends hat man versucht, die Schwierigkeit, die die Technik der Bühne der Darstellung Shakespeares bot, durch eine veränderte Bühnenanlage zu überwinden, sondern man hat sich überall mit einer Textänderung zu helfen gesucht. Erst im 19. Jahrhundert beginnen mit der Romantik die Versuche mit einer der Shakespeareschen Technik angepassten Bühnengestaltung das Problem der Shakespeare-Aufführung unter Wahrung des bestehenden Textes zu lösen.

Das 18. Jahrhundert hat nicht das starke Gefühl für die Unverletzlichkeit der künstlerischen Schöpfung, das uns eigen ist. Skrupellos passte man fremde Werke seinen Bedürfnissen an. Deshalb aber gerade sind die Theaterbearbeitungen dieser Zeit so interessant, weil an den Veränderungen, die man mit den fremden, auf anderen Boden gewachsenen Werken vornahm, deutlicher sich Empfinden und Denken der Zeit widerspiegelt als an Werken, die aus ihr heraus und für sie entstanden sind. Es ist oft und mit Recht darauf hingewiesen worden, dass man Shakespeare in dieser Zeit nicht mit seiner ganzen tragischen Schwere auf ein Publikum wirken lassen konnte, das, ausserordentlich theaterfreudig und der Suggestion von der Bühne in hohem Grade unterworfen, doch andererseits bürgerlich-sentimental und tränenselig so elementaren tragischen Erschütterungen nicht gewachsen war. Auch ist zu beachten, dass die Dramaturgen, um das Stück zu kürzen, und vielfach in dem Bestreben, der Einheit der Zeit wenigstens nahe zu kommen, gewöhnlich den ganzen ersten Akt, manchmal sogar noch mehr strichen und das ganze Stück auf die Katastrophe zusammen-

drangten, die so, aus der künstlerischen Einheit gerissen, viel krasser, ungerechter und brutaler wirken musste, wenn man sie unverändert aus dem Original übernahm. Wie wenig es möglich war, die Dramen mit dem ungeschwächten tragischen Ausgang zu geben, zeigt der missglückte Versuch Schröders mit einer unveranderten Aufführung von Othello 1776.[1]) Das Verhalten des Publikums zwang ihn, bei der Wiederholung Othello und Desdemona am Leben zu lassen.

Bis zum Eintreten Schlegels und Tiecks für vollständige und unverkürzte Aufführungen Shakespearescher Dramen war die Meinung, Shakespeare für das Theater bearbeiten zu müssen, fast unbestritten. Goethe trat, nachdem er auf dem Weimarer Theater als einer der ersten einige Dramen unverändert auf die Bühne gebracht hatte, später mit Entschiedenheit wieder für die Bearbeitung ein[2]) und lieferte 1812 selbst eine Theaterbearbeitung des „Romeo" ganz im Sinne Schröderscher Prinzipien. „Shakespeares Stücke", sagt er in „Shakespeare und kein Ende", enthalten „viel weniger sinnliche Tat als geistiges Wort", und er leugnet, dass „die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen". Wolle man ihn aber doch auf die Bühne bringen, so müsse man den „Epitomator des Epitomators" machen und sich allein an das theatralische und wirksame halten. Nach diesen Prinzipien, wie sie Goethe hier zusammenfasst, waren denn auch die Bearbeiter verfahren. Nur waren natürlich nach ihrem Verständnis, Geschick und der Beschränkung, die sie dem eigenen schöpferischen Geiste auferlegten, die Resultate sehr mannigfaltig.

Aus dem Shakespeareschen Drama sollte ein Theaterstück gemacht werden. Die Handlung musste klar herauskommen, wo es nötig schien, durch erläuternde und unterstreichende Zusätze deutlicher und sinnfälliger gemacht werden. Das „geistige Wort", die gestaltete Lebens- und Weltauffassung, das Symbol der Dichtung trat vollständig hinter den Forderungen des Theaters zurück, und um der dem Publikum gefälligen Wirkung willen durfte man den Sinn des ganzen Stückes auf den Kopf stellen.

[1]) vergl. S.

[2]) In „Shakespeare und kein Ende" und „Ueber das deutsche Theater" 1815. Jubil.-Ausg. Bd. 37. S. 49 und 64.

Dabei wiesen schon die beiden vorliegenden Uebersetzungen, die sich durchaus mit einer möglichst wortgetreuen Wiedergabe des Originals begnügten, ohne den Versuch zu machen, dem tieferen Wesen durch Nachbildung des Verses und der poetischen Steigerung der Sprache gerecht zu werden, den Weg zu einer rein gegenständlichen, platten und verbürgerlichten Auffassung des Dichters. Selten gingen die Bearbeiter auf den englischen Text zurück, und wo das geschah, sprang doch kaum ein Vorteil dabei heraus.

Im allgemeinen änderte man sogar über die Uebersetzung hinaus in der Sprache. Die hierbei zu Tage tretende Prüderie ist um so auffallender, als man in der erzählenden und lyrischen Dichtung der Zeit durchaus nicht pikanten Schilderungen und zweideutigen Worten abgeneigt war. Auf der Bühne aber sollte jedes anstössige Wort sorgfältig vermieden werden. Man merkt, dass die Zeiten der extemporierten Stücke und der Harlekinzoten noch nicht lange vorüber waren. In vorsichtiger Scheu war man darauf bedacht, keine Erinnerung daran, besonders nicht bei den komischen Gestalten Shakespeares aufkommen zu lassen und den schwer erkämpften guten Ruf des Theaters damit wieder zu gefährden.

Neben den Bearbeitern aber, die Shakespeares Dramen im Ganzen unverändert bestehen lassen und nur bühnenfähig machen wollen, behandeln andere in selbständiger Weise Stoffe, Charaktere und häufig auch nur einzelne Motive oder einzelne Szenen Shakespeares in eigenen Dramen, Lustspielen, Lokalstücken, Opern, Singspielen, Duo- und Monodramen und Balletten. Es ist nicht richtig, wenn man von diesen Stücken sagt, bei ihnen diene der Name Shakespeares nur als Aushängeschild.[1]) Von einer Benutzung Shakespeares als Aushängeschild kann man höchstens in den Fällen sprechen, wo die Titel der Shakespeareschen Stücke als Titel oder Untertitel von Dramen gebraucht werden, ohne dass diese im entferntesten etwas mit Shakespeare zu tun haben, wie es namentlich mit den Titeln: Mass Für Mass und Viel Lärmen Um Nichts geschieht. Jene freieren Bearbeitungen aber sind ganz aus der Auffassung heraus entstanden, die in fremden Kunstwerken nichts als Stoff sieht, der nach

[1]) So Merschberger, Die Anfänge Shakespeares auf der Hamburger Bühne, Shakespeare-Jahrb. 25.

eigenem Belieben benutzt und behandelt werden kann. Die Bearbeiter handeln in diesem Falle nach der Aufforderung, die Schröder zu Beginn seiner Direktionstätigkeit in dem Aufruf zur Einsendung von Preisstücken erlassen hatte. „Auch dünkt uns," heisst es darin, „dass wir es, ohne Tadel zu besorgen, äussern dürfen, dass es uns sehr angenehm sein würde, wenn ganz fremde und sehr wenig bekannte Sitten und Gebräuche anderer Nationen mit deutschen vertauscht würden. Wir leugnen es nicht, dass wir eine solche Verpflanzung einer sonst übrigens getreuen Uebersetzung vorziehen würden."[1] Solchen Verpflanzungen fiel dann freilich, wenn sie an Shakespeare vorgenommen wurden, mehr zum Opfer als nur das Fremde der Sitten und Gebräuche. Von Shakespeares Geist bleibt gewöhnlich herzlich wenig übrig.

Aus den gedruckten oder im Manuskript erhaltenen Bearbeitungen können wir ein ziemlich genaues Bild gewinnen, in welcher Gestalt Shakespeare im 18. Jahrhundert auf der deutschen Bühne aufgeführt wurde. Es ist freilich anzunehmen, dass bei den einzelnen Truppen besondere Lesarten und Bearbeitungen der Stücke in Gebrauch waren. Von Schröder selbst wissen wir, dass er an den Texten, des Hamlet z. B., lange Zeit geändert und gebessert hat. Auch bringen die Theater-Journale und Zeitungen hin und wieder die Mitteilung, dass dieses oder jenes Stück mit Hinzufügung der einen oder der anderen Szene des Originals gegeben worden sei. In den meisten Fällen aber dürften diese Variationen nebensächliche Dinge betreffen und nur selten, wie etwa beim Hamlet, bei Macbeth oder Lear, charakteristische Verschiedenheiten ausmachen. Zu den Bearbeitungen treten ergänzend zeitgenössische Kritiken und Berichte über die Aufführungen, die besonders für die Auffassung der Charaktere interessant sind. Dabei ist zu beachten, dass der Schauspieler zum Studium seiner Rolle gewöhnlich aus dem vollständigen, unbearbeiteten Shakespeare schöpfen konnte. So vermochte denn wohl Schröder „als Schauspieler Shakespeare das wiederzugeben, was er ihm als Bearbeiter geraubt hat".[2] Die Be-

[1] B. Litzmann, Friedrich Ludwig Schroeder II. Teil. 1894. S. 147.
[2] Merschberger a. a. O.

arbeitungen geben gewissermassen nur die Richtung an, in der der Dichter interpretiert werden soll. Erst die Mitteilungen über die Aufführungen vervollständigen das Bild. So unvollständig und unzuverlässig sie sind, so wirft doch diese oder jene Bemerkung ein helles Schlaglicht und lässt uns erkennen, wie es um die Auffassung Skakespeares bei Schauspieler, Regisseur und Publikum stand.

Mit dem Bearbeiten Shakespeares befassten sich Berufene und Unberufene. Von namenlosen Dilettanten geht die Reihe aufwärts bis zu Bürger, Schiller und Goethe. Dabei nimmt in der Regel jeder neue Bearbeiter die Bearbeitung seiner Vorgänger zur Hand, und so pflanzen sich häufig fehlerhafte und plumpe Auffassungen und ungeschickte Anordnungen, wie sie besonders in den ersten Arbeiten gang und gäbe sind, von einer in die andere fort. Erst allmählich reinigt und vervollständigt sich der Text wieder unter gleichzeitiger Vertiefung und Steigerung des Verständnisses für den Dichter.

Die grösste Bedeutung als Bearbeiter hat Schröder. Er besass in allen Dingen, die das Theater betrafen, unbedingte Autorität und sein Ruhm als Bearbeiter war kaum minder gross, denn als darstellender Künstler. In allen Theater-Journalen und Theater-Schriften wird er als der verständnisvollste und berufenste Bearbeiter Shakespeares gerühmt, und unter anderen stimmt auch Goethe unbedingt in dieses Lob ein.[1]) Hamlet, Lear, Der Kaufmann von Venedig, Mass für Mass und Heinrich IV. wurden überall in seiner Anordnung gespielt. Bei einzelnen Bearbeitungen wurde er von Bürger, Gotter, Bock und Unzer unterstützt. Neben ihm bemühten sich um die systematische Bearbeitung von Shakespeare Fischer in Prag und der Freiherr von Dalberg in Mannheim. Auch Friedrich Schink hat mehrere Dramen für die deutsche Bühne umgearbeitet und ebenso Wernike in Berlin, von dem aber nur der Macbeth 1780 bekannt geworden ist.[2]) Fischer hat nach einer Bemerkung in der Berliner Literatur- und Theaterzeitung 1783 im Ganzen 8 Stücke für die Bühne bearbeitet.[3]) Beweist er dabei auch viel weniger

[1]) a. a. O.

[2]) Plümicke, Theatergeschichte von Berlin, 1781. S. 391.

[3]) Nach der Literatur- und Theaterzeitung S. 827 gab er 2 Bände von Shakespeare-Bearbeitungen heraus. Der 2. Band scheint bisher ganz un-

Geschick und Verständnis als Schröder, so hat er doch als dessen Vorarbeiter und Verkünder der Shakespeareschen Kunst im Süden Bedeutung. Eine Sonderstellung nimmt unter den Bearbeitern Christian Felix Weisse ein, dessen Romeo vom Jahre 1768 und Richard III. (1769) es vermochten, den Shakespeareschen Dramen während dieser ganzen Zeit den Weg zur Bühne zu verlegen. Richard III. hat dabei das merkwürdige Schicksal gehabt, in der Weisseschen Behandlung mehrere Prosabearbeitungen zu erfahren, in denen nach und nach einzelne Szenen Skakespeares aufgenommen wurden. Ganz unabhängig von Weisse kam das Drama aber erst in der Schlegelschen Uebersetzung zur Aufführung; von Romeo und Julie ist die erste Bearbeitung „nach Shakespeare" erst 1786 zu verzeichnen.[1]) Die Stellung des Publikums und der Theaterkritik zu Shakespeare während dieser Zeit blieb nicht unverändert. Die Begeisterung der ersten Jahre war echt und allgemein. Man war sich vollauf bewusst, dass die Wandlung des Geschmackes, die Abkehr von den steifen, regelmässigen, wie von den empfindsamen und rührseligen Tragödien und von dem Singspiele auf Shakespeare zurückging, und schon 1779 bezeichnet der Theaterrezensent der Berliner Literatur- und Theaterzeitung aus Leipzig das Nachlassen des Geschmackes an Operette und Singspiel als eine Wirkung der Shakespeareschen Stücke. Wo in den ersten Jahren ein Shakespearesches Stück vom Publikum abgelehnt worden war, schob die Kritik die Schuld fast immer auf die Verständnislosigkeit des Publikums. Das wird in den 80er und 90er Jahren anders, und auch in der Kritik mehren sich die Stimmen, die den Mangel beim Dichter selbst sehen und feststellen, dass „sich nicht alle Parterres in die Launen und Behandlungsweise Shakespeares fügen können".

Nun wird man freilich nicht fehlgehen, wenn man die Wirkung Shakespearescher Dramen bei dem grossen Publikum nicht auf Kosten des guten literarischen Geschmackes setzt.

---

bekannt geblieben zu sein: er enthält: König Lear, König Johann ohne Land Viel Lärmen Um Nichts, Gleiches mit Gleichem. In dem 1. sind bekannte Bearbeitungen: Macbeth, Der Kaufmann, Richard II. und Timon vereinigt. Leider ist es mir nicht gelungen, die beiden Sammelbände aufzufinden.

[1]) vergl. S.

Der Reiz der Neuheit, die reich bewegte und in den Bearbeitungen noch mehr herausgearbeitete Handlung, die bunte und prächtige Ausstattung, Massenbilder, Pferde auf der Bühne, Tourniere und Kämpfe, kurz, all der Aufwand an Ausstattung und Dekoration, der sich bei Shakespeares Stücken leicht entfalten liess und dem Publikum von 1780 vielleicht ein noch grösserer Anreiz war, als er es heutzutage ist, hatte das grösste Verdienst an dem Erfolge.

Daneben freilich gab es eine Schar von reinerer Liebe und Begeisterung Entflammter und sie hielten in den ersten Jahren dem Theaterpöbel überall die Wage. Später nahm die Entwicklung in den einzelnen Städten verschiedenen Lauf. Während in einigen Städten, wie z. B. in Weimar entschieden ein Fortschritt im Theatergeschmack zu verzeichnen ist, der dann natürlich auch der Pflege und Schätzung Shakespeares zugute kam, geht im grossen und ganzen das Interesse an den künstlerischen Leistungen des Theaters zurück, Hand in Hand mit dem pekuniären Verfall der Truppen. So klagt ein Kritiker der Ephemeriden 1885 aus Leipzig über die Roheit des Publikums, das Ritter- und Schauerdramen verlange, über die Auswanderung der tüchtigen Schauspieler nach Riga und Petersburg und fügt hinzu: „er wolle nicht erwähnen, dass bei dem sinkenden echten Geschmack fürs Theater hübsche Mädchen eines der wirksamsten Mittel seien, das Haus anzufüllen“.[1])

In der Tat sehen wir Shakespeares Dramen mehr und mehr von ganz wertlosen Ausstattungsstücken verdrängt. Elende Dramenschreiber, die nicht einmal das Notwendigste ihres Handwerks kannten, lieferten dazu den nötigen Text. Es war so gekommen, wie es Lessing und Ekof vorausgesehen hatten. Der Weg, der glorreich mit dem Hamlet begonnen hatte, endete in der einen Richtung mit „Dramen aus den Zeiten des Faustrechts“ von Moeller, Spiess, Ziegler und noch namenloseren Theaterstückfabrikanten.

So wenig man Shakespeares Werke für diesen Gang der Entwicklung verantwortlich machen kann, so ist doch nicht zu

[1]) Ephem. 1785. Bd. I. S. 393.

verkennen, welche Befruchtung durch ihre falsche Anwendung und Ausbeutung auf dem Theater jener verheerenden Seuche der Ritter- und Schauerdramen erwuchs.[1]) Gewiss ist die Anregung, die von ihm auf das gesamte geistige Leben der Zeit ausgegangen ist, so gross, dass man ihn aus der Geschichte der geistigen Entwicklung dieser Zeit nicht fortzudenken vermag. Ob sein Einfluss auf das Theater auf die Dauer gleich segensreich gewesen ist, steht dahin. Auch kann man von einer Beherrschung der deutschen Bühne durch Shakespeares Dramen nur für eine sehr kurze Zeit sprechen. Dann gewannen jene Ausstattungsstücke über ihn den Vorrang und bald setzte die Herrschaft Iffland-Kotzebues auf dem deutschen Theater ein. Von diesen beiden Mächten wurde Shakespeare in den Hintergrund gedrängt. Wenn man ganz Deutschland übersieht, spielt er gegen den Ausgang des Jahrhunderts kaum noch eine nennenswerte Rolle im Spielplan.

König Lear.

Entgegen den zahlreichen Bearbeitungen, die Macbeth für die Bühne einzurichten versuchten, hat die Tragödie vom Leben und Tod des König Lear im wesentlichen nur zwei verschiedene Fassungen für das deutsche Theater in dieser Zeit erfahren, nämlich von Schröder[2]) und von Bock[3]). Als theatergeschicht-

[1]) Der Wiener Dramatiker Cornelius von Ayrenoff, der noch im Jahre 1783 Goethe und Lenz geschmacklose Nachahmer des Shakespeareschen Unrats genannt hatte, spricht 1803 von den Stücken „aus dem rohesten Zeitpunkt der Ritterschaft als von Ablegern der Shakespeareschen tragischen Farcen". Gesammelte Werke I. und II. Band, Wien 1803. In dem Schreiben über Deutschlands Theaterwesen und Theaterkunstrichterei und in der zueignenden Schrift an Herrn Hofrat Wieland zu Kleopatra und Antonius.

[2]) König Lear, ein Trauerspiel in 5 Aufzügen nach Shakespeare, Hamburg 1778. Wieder abgedruckt im Hamburgischen Theater 4. Bd. 1779. Nachdrucke König Lear usw. auf dem Augsburger Theater aufgeführt unter der Direktion Herrn Schikaneders, 1779, und König Lear usw. aufgeführt auf dem kurfürstlichen Theater zu München, 1779.

[3]) König Lear, ein Trauerspiel in 5 Aufzügen nach Shakespeare von J. C. Bock, Leipzig 1779.

liche Kuriosität geht auch hier wieder eine frühe Bearbeitung und Aufführung des Stückes der ersten ernst zu nehmenden voraus. Der teutsche Merkur vom Jahre 1775[1]) berichtet von einer Bearbeitung „eines gewissen Seipp, Schauspieler bei der Waserschen Gesellschaft in Ungarn", die nur „um der ausserordentlichen Frechheit willen" vermerkt wird. Von einer anderen Bearbeitung von Fischer[2]) ist leider bisher weder das Jahr noch die Bearbeitung selbst bekannt, so dass das Verhältnis zu den beiden anderen nicht festzustellen ist.

Die Bearbeitung Schröders, bei der ihn Unzer unterstützte, und die erste Aufführung in Hamburg am 17. Juli fällt in das Jahr 1778. Schröder streicht in der Bearbeitung die einleitenden Szenen, in denen Lear das Reich teilt und Kordelia verstösst, vollständig. Er lässt Kent schon als Verbannten in Glosters Schloss kommen und die voraufgegangenen Ereignisse Gloster berichten; daran schliesst sich dann die erste Szene Shakespeares an. Ehe aber Edmund auftritt, spricht Kent den kurzen Monolog (I, 4), in dem er seine Absicht kundtut, verkleidet in den Dienst des Königs zu treten. Auf die Vorstellung Edmunds durch Gloster folgt sofort dessen Betrug mit dem Briefe und seine verräterische Warnung an Edgar. Nach der kurzen Szene zwischen Gonerill und dem Haushofmeister Oswald tritt Kent verkleidet auf, spricht aber hier nur die letzten Worte des Monologes, dessen ersten Teil er schon vor der Verkleidung gesprochen hat; offenbar will Schröder durch diese Teilung eine grössere Klarheit erzielen. Der weitere Verlauf des ersten Aktes folgt mit geringen Umstellungen dem Original. Das erste Lied des Narren, das freilich auch bei Eschenburg nicht glücklich übertragen war, bekommt eine andere, aber keineswegs gelungenere Fassung.

Auch der zweite Akt weist keine wesentlichen Aenderungen

---

[1]) Teutscher Merkur, 1775. I. Teil, S. 274. Im folgenden Jahr bringt er eine Zuschrift Seipps, der sich über das Urteil beschwert: das Stück sei nicht gedruckt, Wieland stütze sich auf einen Augenzeugen und habe es selbst nicht gesehen. Noch der Theaterkalender von 1786 verzeichnet einen König Lear von Seipp und rühmt ausserdem, dass Seipp als Erster Tartuffe und Nathan gespielt habe.

[2]) vergl. S. 9.

auf. Nur die kurze Eingangsszene zwischen Edmund und Curan ist fortgelassen und am Schluss des Aktes ist die Szene (III, 3), in der Gloster Edmund Andeutungen von dem Briefe macht, den er aus Frankreich erhalten hat, und seinen Entschluss ausspricht, dem König zu helfen, gekürzt an die letzte Szene angeschlossen. Der Monolog Edgars in der Mitte des Aktes ist an dieser Stelle gestrichen und an den Anfang des dritten Aktes verlegt. Für den Monolog selbst ist diese Umstellung zu billigen, aber durch seine Fortnahme aus dem zweiten Akt zerstört man die Wirkung, die er dort in der zeitlichen Trennung der beiden Szenen, zwischen denen er steht, um einige Stunden hervorbringen soll, und ruft eine starke und augenscheinliche Unwahrscheinlichkeit in den weiteren Ereignissen hervor.

Der dritte Akt spielt in der ersten Hälfte zusammenhängend auf der Heide vor der Hütte. Die Shakespearesche Anordnung an verschiedenen Punkten der Heide, und die Unterbrechung der Heideszene durch die Gloster-Edmund-Szene (III, 3) ist aufgehoben. So notwendig die Zusammenlegung der Szene bühnentechnisch gewesen sein mag, so geht doch auch hier wie vorher im zweiten Akt die Breite des Bildes verloren und man wird auch aus diesen scheinbar geringfügigen Aenderungen eine Abschwächung feststellen müssen, die allerdings Schröder, wenn er dabei dieses Ziel auch wohl nicht im Auge hatte, keineswegs ungelegen gewesen sein mag. Der vierte Auftritt des dritten Aktes bei Shakespeare, in dem wir den König schon in dem Meierhofe finden, ist gekürzt, — es fehlt z. B. die vermeintliche Gerichtssitzung des wahnsinnigen Königs über seine Töchter — und spielt gleichfalls auf der Heide, so dass die Heideszenen mit dem Monolog Edgars: „Wenn wir sehen, dass bessere Leute wie wir Ungemach dulden müssen . . . usw.“ enden. In diesen Szenen fehlen, wie schon im zweiten Akt, fast alle Lieder des Narren und Edgars. Der zweite Teil des Aktes, Edmunds Verrat und Glosters Blendung, spielt in einem Zimmer von Glosters Schloss. Die Schlussworte Edmunds aus der Szene III, 3, die nicht in den zweiten Akt mit hinübergenommen sind, leiten ihn ein. Dadurch, dass Schröder sich scheut, die Blendung auf offener Szene vor sich gehen zu lassen, sind einige Aenderungen in Kornwalls Tod notwendig.

Der vierte Akt bedingt trotz bedeutender Umstellungen und Zusammenlegung von Szenen auch bei Schröder noch vier Verwandlungen. Die Aenderungen beginnen nach der Szene zwischen Albanien und Gonerill (IV, 2). Gonerill beauftragt Oswald, Edmund nachzueilen und mit allen Mitteln die Vereinigung Regans mit Edmund, die ihr schon als beschlossene Sache mitgeteilt worden ist, zu hintertreiben. Die Szenen 3 und 4, die uns über Kordelias und Lears Schicksal in der Zwischenzeit Auskunft geben, sind an dieser Stelle gestrichen, ebenso die 5. Szene zwischen Regan und Oswald. Es folgen vielmehr gleich die Auftritte, die Glosters vermeintlichen Sturz von dem Doverfelsen und das Auftreten des wahnsinnigen Lear bringen. An den Schluss dieser Szene nach Lears Abführung und nach der Tötung Oswalds, der hier hinter der Szene erschlagen wird, folgt in einer eignen Szene die Erkennung Edgars durch seinen blinden Vater, die Shakespeare auf der Bühne nicht darstellt, sondern nur im fünften Akt erwähnt. Damit schliessen die Szenen im Walde und der Schluss des Aktes spielt ununterbrochen in einem Zimmer der Kordelia in Dover. Der vierte Auftritt ist hierher übernommen, freilich nicht ganz an seinem Platz, da er an seiner Stelle vor der Wiederauffindung des Königs spielt, hier aber nach ihr. Weiter folgen die Szenen dann dem Original mit geringen Zusätzen, so einer Frage des Königs nach seinem Narren, der bei Shakespeare aus dem Stück verschwunden ist. Schröder lässt uns durch Kent die Auskunft über ihn werden: „Er ist sehr krank. Des Königs unglücklicher Zustand hat ihn so gerührt."

Auch der fünfte Akt erfährt starke Aenderungen und eine Vereinfachung der Schlusshandlung. Die ersten Szenen vor und während des Gefechtes sind fortgelassen. Er beginnt mit dem Auftreten Albaniens in der dritten Szene und folgt Shakespeare in den Zweikampf Edmund-Edgar, in Edmunds, Gonerills und Regans Tod. Darauf aber wird Lear mit Kordelia im Gefängnis vorgeführt. In einem erneuten Anfall der Raserei glaubt Lear über Gonerill und Regan zu Gericht zu sitzen (Shakespeare III, 4). Dann dringen die Soldaten Edmunds ein, gleichzeitig Edgar, Kent und Albanien. Lear tritt schützend vor Kordelia, die in Ohnmacht sinkt, und stirbt selbst, als er sie wie tot daliegen sieht.

Kordelia erwacht, fällt aber, als sie ihren Vater tot sieht, wieder in Ohnmacht. Damit schliesst das Drama, wie es im Druck vorliegt.

In dieser Gestalt wurde es auch zum erstenmal in Hamburg aufgeführt; bei der Wiederholung aber musste Schröder dem Publikum, das über Kordelias Schicksal endlich beruhigt sein wollte, soweit entgegenkommen, dass er sie wieder erwachen und mit ihren Rettern noch einige Worte wechseln liess. So konnten denn die Zuschauer die sichere Gewissheit mit nach Hause nehmen, dass sie endgültig am Leben blieb. König Lear wird als Schröders bedeutendste schauspielerische Schöpfung gerühmt.[1]) Verschiedene Anekdoten geben Zeugnis von der zwingenden Gewalt, die sein Lear auf Publikum und Mitspielende ausübte; bekannt ist der Triumph, den er in der Rolle in Wien über ein voreingenommenes Publikum, das für Brockmanns Lear begeistert war, davontrug. Auch seiner Bearbeitung wird mannigfach mit grossem Lobe gedacht. So in einer Besprechung über die erste Aufführung in Hamburg.[2]) Sie hebt die geschickte Anordnung im fünften Akt hervor, dessen Umarbeitung besondere Schwierigkeiten gemacht haben mag, aber „eine Ründung beweist, die die Meisterhand verrät". Auch der endgültige Ausgang des Stückes, die Ungewissheit über das Schicksal Kordeliens findet den Beifall des Rezensenten. „Shakespeare", sagt er, „wollte der Geschichte treu bleiben, nach welcher sie sich selbst erhängt. Andere Engländer wollten sie sieggekrönt. Herr Schröder dachte anders und, meines Erachtens, am richtigsten, weil dies Schauspiel und vielleicht Schauspiel überhaupt weder Geschichte noch Gerechtigkeit, noch irgend etwas unmittelbar lehren soll, sondern zu unserer vernünftigen Unterhaltung Leidenschaften darstellen soll." Die Idee des Dramas entwickelt der Kritiker in einer etwas verworrenen Analyse, wobei er den Hauptwert auf die Abdikation eines Fürsten und auf die Reue und den Undank, die ihr folgen, legt. Vortrefflich sei Shakespeare der Charakter eines abdizierenden Fürsten gelungen, wie man aus neueren Fällen der Thron-

[1]) Siehe Lietzmann a. a. O.

[2]) Literatur- und Theaterzeitung 1778, S. 582.

entsagung ersehen könne. Als Hauptzüge in des Königs Charakter werden Weichlichkeit und Schwäche bezeichnet. In den Wahnsinnsszenen sei nicht Ekel, sondern Mitleid das Ziel des Dichters gewesen und hier habe er sich auf den Schauspieler verlassen, der „die richtig berechnete Möglichkeit ausnützen soll, mitleidige, in diesen Szenen über die Zerbrechlichkeit der Menschheit überhaupt liegende Betrachtungen mit dem individuellen Mitleiden gegen Lear so abwechselnd zu unterhalten und zu spielen verstehen würde, wie dies alles von Herrn Schröder geleistet wurde".

Auch eine zweite Kritik in der Literatur- und Theaterzeitung[1]) preist Schröders Geschick als Shakespeare-Bearbeiter in beredten Worten: „Nur er konnte Shakespeare so körnigt, so ohne Verlust des geringsten Teilchens seines Geistes verdeutschen, mit solchem Glück ihm Stellen, ja sogar Szenen unterschieben, die ihres Standorts würdig sind, so gedrängt sind sie voll starker Gedanken, so reich an Sentiment, so herzensanziehend die Situationen, die sie darbieten." Mit Döbbelin als Lear, der mit „viel Illusion und Pathos" spielte, machte das Drama grossen Eindruck. Spätere Berichte über andere Lear-Aufführungen, denen wohl zumeist die Schrödersche Bearbeitung zugrunde gelegen haben wird, stellen einen geringeren Erfolg fest. So eine Nachricht aus Danzig von der Schuchschen Gesellschaft[2]), die ausdrücklich die schwächere Wirkung Hamlet gegenüber betont und den Grund darin sieht, dass Lear „durchweg mit Episoden durchwebt ist, während das Interesse beim Hamlet auf dem einzigen Hamlet beruhe". In Strassburg war trotz „der reichen Kleidung im strengsten Kostüm, hohen Hüten, der Stulpen und altdeutschen Schwertern" dem Lear kein durchgreifender Erfolg beschieden.[3]) Der interessante Bericht führt als Ursache den französischen Einflüssen stark unterworfenen, schwankenden Geschmack des Publikums an. Bei anderen Misserfolgen wie in Rostock, von der Hostwosky-Fendlerschen Gesellschaft[4]), wird man wohl den Grund hauptsächlich in der

[1]) 1779, S. 13.

[2]) Literatur- und Theaterzeitung 1781.

[3]) Literatur- und Theaterzeitung 1781 S. 25. (Doblersche Gesellschaft.)

[4]) Annalen für Literatur und Theater 1788. S. 111.

mangelhaften Darstellung zu suchen haben. In Mannheim wurde 1788 der Schrödersche Lear unter Hinzufügung der Eingangsszene, in denen Lear das Reich teilt, gegeben. Diese Vervollständigung geschah auf ausdrücklichen Wunsch des Kurfürsten von Pfalz-Bayern.[1]) Man begnügte sich aber augenscheinlich damit, die Shakespeareschen Szenen voranzusetzen, ohne die Widersprüche, die dadurch im Text der unverändert gelassenen Bearbeitung entstanden, zu beseitigen. Wenigstens tadelt die Kritik[2]) diesen Mangel und findet, dass diese Szenen „eben nicht gar wichtig sind und man immerhin das Stück wie ehedem hätte geben können". Da die Vorstellung an den betreffenden Tagen durch das schwächere Spiel Ifflands als Lear und andere Unzugänglichkeiten gegen die früheren abfiel, war diesem Versuch einer vollständigeren Wiedergabe Shakespeares kein Erfolg beschieden. Uebrigens fand die Streichung der Eingangsszenen, die uns als der gröbste Eingriff in Shakespeares Werk erscheint, selbst in Goethe einen Verteidiger, der in „Shakespeare und kein Ende" zwar zugeben muss, dass Schröder den Charakter des Stückes aufgehoben habe, aber trotzdem für die Aenderung eintritt. Denn Schröder wollte Mitleid erregen, und Mitleid könne man mit Lear nicht haben, nachdem er „in diesen Szenen so absurd erscheint, dass man seinen Töchtern in der Folge nicht ganz Unrecht geben kann".

Die Schrödersche Bearbeitung muss den gegebenen Voraussetzungen nach als durchaus gelungen und angemessen bezeichnet werden; besonders ist die Anordnung im fünften Akt sehr geschickt und die Sprache auch dort, wo Schröder mit eigenen Worten redet, im Vergleich zu vielen gleichzeitigen Bearbeitungen, zwar nüchtern und trocken, aber erträglich. Immerhin erscheinen uns die Eingriffe am Anfang und am Schluss der Tragödie als gerade weitgehend genug. Zu Schröders Zeit aber war man nicht allgemein der Ansicht, vielmehr fand sich schon nach einem Jahr ein neuer Bearbeiter für den Lear, der glaubte, mit noch viel weitgehenderer Freiheit gegen das Original verfahren zu müssen, um das Drama für das Publikum

[1]) Shakespeare-Jahrb. 44. S. 148.
[2]) Annalen 1788. S. 83.

gerecht und zugkräftig zu machen. I. C. Bock, von dem diese neue Bearbeitung stammt, hat leider „im Interesse des Lesers“ auf eine Vorrede verzichtet, in der er seine Aenderungen und vor allem das Fehlen des Narren begründen wollte, wie er in einer Nachschrift versichert. An der gleichen Stelle weist er auch auf die englische Bearbeitung von Nahum Tate als auf seine Rechtfertigung und Quelle zugleich hin, der er teilweise wörtlich gefolgt sei. Bock geht ungleich rücksichtsloser gegen Shakespeare vor als Schröder. Er flicht selbständig Episoden ein, erweitert Shakespearesche Motive in theatralischer Weise und macht die Tragödie zum Theaterstück, in dem Kordelia wie Lear am Leben bleiben und das ganze einen befriedigenden Abschluss erhält. Dass bei alledem der Narr, wahrscheinlich als der Tragödie unwürdig, in dem Stück keinen Platz behalten durfte, ist ein Beweis für die häufiger auftauchende Inkonsequenz der Bearbeiter, die auf der einen Seite mit den trivialsten Mitteln zu wirken suchen, auf der anderen eine strenge Befolgung ästhetischer Gesetze für sich in Anspruch nehmen.

Bock kürzt die dramatische Exposition noch mehr. Bei ihm liegt auch Lears Abzug von Albaniens Schloss schon vor dem Beginn der Handlung und wird von Kent, der schon verkleidet zu Gloster kommt, gleich den anderen Ereignissen miterzählt. Mit dieser Szene beginnt das Drama und gleich hier finden wir eine selbständige Erweiterung im oben angeführten Sinne, die ohne Rücksicht auf das Ganze einem Nebenvorgang durch zu grosse Breite ungebührliche Bedeutung verschafft. Kent, der in seiner Verkleidung Gloster unkenntlich ist, lockt ihn in ein entferntes Gemach und gibt sich erst nach umständ lichen Worten, Verdächtigungen, Geheimnistuerei und Schwüren zu erkennen. Seinen Besuch bei Gloster erklärt er damit, dass er habe prüfen wollen, ob ihn seine Verkleidung auch ganz unkenntlich mache. Es folgen dann wie bei Shakespeare die Edmundszenen und darauf mit der einzigen Verwandlung des Aktes in ein freies Feld das erste Auftreten Lears, der sich auf der Reise zu Regan befindet. Hier geht auch die Anwerbung Kents vor sich und der Haushofmeister Gonerills, der auf dem gleichem Wege zu Regan von Lears Rittern abgefangen wurde, tritt auf. Von Lears Narren hören wir, dass er zu Tode krank

liegt; an seine Stelle tritt Kent, auf den fast alle Reden des Narren übertragen werden. Dadurch, dass hier nur einer im wesentlichen das spricht, was bei Shakespeare in der Wechselrede zwischen Kent und dem Narren vorgetragen wird, geht natürlich manche Pointe verloren.

Der zweite Akt spielt ohne Verwandlung vor Glosters Schloss „auf einer erleuchteten Terrasse bei Dämmerung und Mondschein". Bedeutendere Aenderungen sind erst am Schluss vorgenommen. Vorher fehlt nur der Edgarmonolog, wie auch bei Schröder an dieser Stelle. Der Monolog Kents, als er im Stocke liegt, ist in einen kurzen Dialog zwischen Kent und Gloster umgewandelt; Gloster, der ja weiss, wer der misshandelte Diener ist, bietet Kent seine Hilfe an, wird aber von ihm mit einem wiederholten: „Euren Schwur" zurückgewiesen. Glosters Eintreten für den verstossenen König ist etwas breiter ausgeführt und hier schon die Szene (III, 3) mit dem folgenden Monolog Edmunds angefügt, wie das auch Schröder getan hatte. Dann aber folgen noch zwei völlig neue Szenen, die die Liebeswerbungen Gonerills und Regans um Edmund darstellen. Edmund empfängt einen Liebesbrief von Gonerill, darauf einen von Regan, die kaum, dass er die Briefe gelesen hat, selbst erscheint. Edmund versichert sie seiner Zuneigung und beide verabreden einen Anschlag auf das Leben des „feisten" Herzogs von Kornwall. Regan gibt Edmund einen Ring als Liebespfand, und empfängt von ihm sein Bild. Als er es „aus seinem Busen zieht", fällt Gonerills Brief heraus, den Regan unbemerkt aufnimmt. Der dritte Akt zeigt die Schrödersche Anordnung; eingeschoben ist nur eine kleine Streitszene zwischen Gonerill und Regan um Edmund. Die Blendung Glosters wird auch hier hinter die Szene verlegt.

Im vierten Akt stellt der erste Szenenwechsel nicht Albaniens, sondern Glosters Schloss wieder her, in das Albanien kommt. Jetzt schon gibt Regan, nachdem Kornwall endgültig tot ist, ihren Entschluss kund, Edmund zu ihrem Feldherrn und späteren Gemahl zu machen, worauf Gonerill ihr mit Gift droht. An die Szenen im Walde bei Dover ist hier, wie bei Schröder, aber etwas anders herbeigeführt, Edgars Erkennung angeschlossen und auch die Begegnung Kents mit Edgar und Gloster aus-

geführt, von der Shakespeare nur erzählt. Die Szenen im Zimmer der Kordelia in Dover, wohin der rasende Lear gebracht worden ist, sind durch die Gerichtsszene erweitert, die nach Schröders Vorbild an ihrer Stelle in der Hütte fehlt.

Der fünfte Akt wird eingeleitet durch „eine kriegerische Symphonie, die die Schlacht und den Sieg bezeichnen soll. Auf der Szene stehen während dessen nur die Posten vor den Zelten". Gonerill tritt auf und lässt sich von einem Diener bestätigen, dass Regan das ihr zugedachte Gift genommen hat. Im stummen Zuge der Gefangenen, die dann über die Bühne geführt werden, befinden sich Lear und Kordelia, denen Edmund gleichfalls im stummen Spiel einen Hauptmann nachschickt. Die Aufdeckung von Gonerills Verräterei, Edmunds Ausforderung, Zweikampf mit Edgar und Fall ist im wesentlichen unverändert. Als Gonerill bei Edmunds Niederlage sich nicht enthalten kann, auszurufen: „Was hilfts mir nun, dass ich meiner Nebenbuhlerin mit Lieb und Gift zuvorkam", rafft die wankende Regan alle Kraft zusammen und erdolcht ihre Schwester. Auf Edmunds Bekenntnis, er habe Befehl gegeben, Lear und Kordelia zu töten, eilen alle zum Gefängnis, wo sie gerade noch zur rechten Zeit kommen, den König, der einen Soldaten niedergehauen hat und die ohnmächtige Kordelia im Arme hält, zu retten. Lear, der wieder in Raserei verfällt, glaubt, Kordelia sei tot und ruft verzweifelt jene Klageworte: „Heult, heult, heult! Oh ihr seid Männer von Stein gemacht usw." Albanien und Kent beruhigen ihn, und Kordelia erwacht wieder. Lear setzt Albanien auf den englischen Thron und folgt Kordelia nach Frankreich.

In der Bockschen Fassung wurde Lear in Leipzig aufgeführt und gefiel ausserordentlich.[1]) „Er tut nicht weniger wie Hamlet." Reinecke wird sehr gelobt und sein Lear neben Schröders Leistung gestellt, ohne sie jedoch nach Meyers Urteil ganz zu erreichen.[2]) „Einige stolze Ueberreste des Königtums und Heldenalters, feinere Züge des Wahnsinns und der Kränklichkeit, inniges Behagen an dem jugendlichen Narren

[1]) Literatur- und Theaterzeitung 1779. S. 745.
[2]) Meyer a. a. O. S. 306.

blieben Eigentum des höheren Meisters.“ Später ist auch in Leipzig der Narr wieder in das Drama eingeführt worden, ob freilich in die Bocksche Bearbeitung, ist nicht mit Sicherheit festzustellen.

Othello.

Othello gehört zu den Dramen, die man am frühesten für die Bühne zu gewinnen gesucht hat. Die Geschlossenheit der dramatischen Komposition, der verhältnismässig geringe Wechsel und Abstand von Raum und Zeit in der Handlung, wobei ausserdem eine weitere Zusammenziehung geringe Schwierigkeiten bot, liessen das Stück von vornherein dem regelgewohnten deutschen Theater nahestehend erscheinen. So haben wir schon 1769 eine Bearbeitung und zwar von Chr. Heinr. Schmid, dem späteren Herausgeber der Chronologie des deutschen Theaters. Ob aber das Drama schon zu dieser Zeit aufgeführt worden ist, ist nicht mit Bestimmtheit festzustellen. Die Chronologie macht bei dem Othello von Schmid den Zusatz, „den Herr Döbbelin aufgeführt hat.“ Da Döbbelin seit 1767 wieder Prinzipal einer Truppe war[1]), ist es wohl möglich, dass er Othello schon vor 1775, dem Jahr, in welchem die erste Aufführung in Berlin stattfand, aufgeführt hat. Die erste verbürgte Aufführung des Othello fand im Februar 1774 in Biberach von der evangelischen Komödiantengesellschaft statt.[2]) Schmids Bearbeitung[3]) verdankt wie der Verfasser in der Vorrede angibt, ihr Entstehen einem Streit um die Aufführbarkeit der Shakespeareschen Dramen. Schmid machte sich anheischig, das Drama, das auch die Engländer allein von allen unverändert aufführten, nämlich Othello, mit geringen Aenderungen bühnengerecht zu machen. In der

[1]) Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte I. Schmids Chronologie des deutscheu Theaters. S. 167.

[2]) Offterdinger a. a. O. S. 125.

[3]) Englisches Theater I. Teil von Chr. Heinr. Schmid. Doktor der Rechte. Leipzig 1769. Nachdrucke: Othello ein Trauerspiel nach Shakespeare, Stadt Kempten 1775. Othello, ein Trauerspiel in 5 Aufzügen nach Shakespeare, Frankfurt und Leipzig 1769. Das letztere ist vermutlich identisch mit dem von Genée a. a. O. S. 219 angeführten.

Tat bringt seine Bearbeitung nur geringe Eingriffe bis auf einen, der freilich geeignet ist, den letzten Sinn des Dramas gänzlich zu zerstören, so sehr Schmid in der Beibehaltung des tragischen Ausgangs sonst in diesem Punkte den späteren Bearbeitern überlegen ist. Er verwandelt nämlich den Mohren in einen Venezianer von geringer Herkunft, anscheinend ohne die rechte Würdigung der tiefen psychologischen Bedeutung, die die Fremdrassigkeit des Mohren hat, nur von der Erwägung ausgehend, dass ein Mohr als tragischer Held unmöglich sei, und dass die schwarze Gesichtsfarbe auf der Bühne jede tiefere und feinere Wirkung des Spiels unmöglich mache. Das, was ausser diesem schlimmen und verfehlten Eingriff in das Drama noch verändert wird, trifft weniger den Lebensnerv des Stückes und beschränkt sich auf Personenersparnis und die Vermeidung häufigeren Szenenwechsels.

Am schwersten wird hierbei noch der erste Akt getroffen. Um die Person des Dogen und die Szenen im Rate zu ersparen, lässt Schmid Brabantios Anklage, Othellos Verteidigung und die Schlichtung des Streites auf der Strasse vor sich gehen, die unverändert den Schauplatz des ersten Aktes bildet. Lodovico, der wie bei Shakespeare als Bote des Dogen auftritt, übernimmt hierbei dessen Rolle ganz; der Wortlaut ist bis auf die sinnnotwendigen Veränderungen beibehalten. Ausser der grossen Unwahrscheinlichkeit, die alle Für- und Widerreden und das Auftreten Desdemonas auf offener Strasse haben, erscheint die Befugnis Lodovicos zu seinem Richteramt kaum hinreichend erklärt, besonders da er im weiteren Verlauf die Stellung innebehält, die ihm Shakespeare gegeben hat. Zu Beginn des Stückes ist die Anordnung so getroffen, dass Brabantio nicht im Hause ist, sondern nach Hause kommt. Als Jago sich dann nach der Enthüllung entfernt hat, um an Othellos Seite erscheinen zu können, führt Rodrigo Brabantio in eine andere Strasse, worauf Othello mit Jago zunächst allein auftreten kann und sich das Zusammentreffen ergibt, als Brabantio und Rodrigo zurückkommen. Im zweiten Akt fehlen die einleitenden Szenen zwischen Montano und den cyprischen Edelleuten. Cassio ist schon auf Cypern gelandet und empfängt Desdemona und Jago. Kleine Zwischenszenen im weiteren Verlauf des Stückes fehlen

und sind mit in den Dialog verschmolzen. Der Streit auf der Wache geht nur zwischen Cassio, Rodrigo und Jago. Montano und seine Freunde fehlen auch hier. Desdemonas Erscheinen bei dem nächtlichen Lärm fällt gleichfalls fort. Auch im dritten Akt sind die einleitenden Szenen zwischen Cassio, dem Narren und Emilia sowie zwischen Othello und den Offizieren gestrichen. Der ganze Akt spielt in einem Zimmer im Palast und ist gleich dem Shakespeareschen; nur erscheint Bianca am Schluss nicht, ebenso wenig wie im folgenden Akt. Da aber Othello das Schnupftuch in Cassios Hand sehen soll, bittet Jago ausdrücklich, es ihm noch einmal zu zeigen. Auch der vierte Akt hat keinen Szenenwechsel und lässt sich in der Tat ungezwungen im gleichen Zimmer spielen. Bedenken könnten hier höchstens für die Auskleideszene vorliegen. Der fünfte Akt dagegen hat als einziger eine Verwandlung und zwar von der Strasse in das Schlafzimmer. Mit Ausnahme der entbehrlichen Biancaszenen und einiger unbedeutender Personenverschiebungen ist auch er dem Original getreu beibehalten. An der Schlussentwicklung und Katastrophe ist nichts geändert.

Der Text Schmids lehnt sich an Wieland an, wenn der Bearbeiter auch selbständig übersetzt. Im Dialog werden durchgehends Kürzungen vorgenommen. Die bildliche Ausdrucksweise wird an vielen Stellen durch eine rein gegenständliche ersetzt und schon dadurch trockener und farbloser als bei Wieland. Anstössiges und sittlich Bedenkliches wird gestrichen oder gemildert, so z. B. in der Schilderung Jagos von dem angeblichen Traum Cassios, oder bei seinen Einflüsterungen zu Beginn des vierten Aktes. Wo es das klarere Verständnis einzelner Vorgänge erfordert, werden erklärende und vorbereitende Zusätze gemacht. Doch gehen alle diese Zurechtstutzungen nicht so tief, dass man von einer Verstümmelung der Gestalten reden kann, wenigstens nicht im Vergleich zu dem, was die Bearbeitungen der folgenden Zeit Shakespeare gewöhnlich nahmen, trotzdem Schmid selbst in der Vorrede diesen Ausdruck gebraucht und von Jago sagt, „sein Humor sei so beschnitten, dass er fast nicht Jago mehr ist“.

Auf dem Wege, den diese bis auf den einen schweren Missgriff anzuerkennende Bearbeitung weist, ging es zunächst

nicht weiter. Vielmehr brachte das folgende Jahr eine neue Bearbeitung von Steffens[1]), die das einzige Verdienst hat, dass sie den Mohren wieder einen Mohren sein lässt, sonst aber zu den schlimmsten aller Bearbeitungen gehört. Mit rühmlicher Bescheidenheit setzt der Verfasser in der Vorrede den Zweck und die Notwendigkeit seiner Umänderungen auseinander. Shakespeare habe „nach dem Geschmack seiner Zeit seine Gestalten allzu stark, allzu regelmässig dreuste mit dem ganzen Rumpfe gemahlt". Steffens will einen „Copey mit einigen veränderten Zügen, höchstens nur eine etwas sanfte schattierte Zeichnung eines Brustbildes dieser Gestalten geben". Deshalb kann er aus den beiden ersten Akten „wenig oder nichts brauchen". Er lässt das Schauspiel beginnen, als alle Beteiligten schon auf Cypern versammelt sind. Alles vorausgehende wird uns im wesentlichen in einem Monolog Jagos mitgeteilt, dem der Schlussmonolog des ersten Aktes zugrunde liegt. Schon in diesem Monolog, noch vor dem Streit auf der Wache und Cassios Entlassung, kommt ihm der Plan mit dem Schnupftuch. „Holla!" sagt er, „ich besinne mich auf ein gewisses Schnupftuch, das erste Geschenk, welches Desdemona von ihrem Manne erhalten." Weiter folgt Steffens dem Original, nur hie und dort einen Ausdruck ändernd und mildernd. Auch Bianca behält er bei. Erst nach der Auskleideszene beginnt wieder seine selbständige Umdichtung. Emilie erzählt in einem Monolog, dass sie Verdacht geschöpft hat, und verrät uns die Massregeln, die sie treffen will, um ein Unglück zu verhindern. Sie will die Gäste aus Venedig verständigen und selbst an einer Tapetentür lauschen, um im Falle der Not Desdemona zu Hilfe kommen zu können. Sie schleicht sich dann in der Schlafzimmerszene in das Zimmer, hört Othellos letzte Drohungen, springt in dem Augenblick, wo der Mohr nach dem Degen greift, den er vorher auf den Tisch gelegt hat, hinzu, reisst den Degen an sich und läuft laut schreiend aus dem Gemach. Auf ihre Hilferufe erscheinen sofort Lodovico und Gratiano. Während der Aufklärung gelingt es Jago, Emilien zu verwunden, ohne

[1]) Das Schnupftuch oder der Mohr von Venedig, Othello, ein Schauspiel in 5 Aufzügen nach dem Shakespeare von I. H. S. Frankfurt und Leipzig 1770.

sie jedoch zu töten. Desdemona verzeiht Othello; Steffens aber scheint doch das Gefühl gehabt zu haben, dass für Othello der Tod die einzige Sühne seines Verbrechens sein kann. So lässt er ihn sich noch den Dolchstoss beibringen, an dem er bei Shakespeare stirbt, hat aber nicht den Mut, ihn wirklich sterben zu lassen. Weder Othello selbst noch der Zuschauer weiss, ob er mit dem Leben davonkommen wird; man darf aber nach Desdemonas Versicherung, dass sie ihren „teuren, teuren Gemahl nimmer, nimmer verlassen wird", eher das letztere hoffen als das erste fürchten. Auch in dieser Bearbeitung ist Othello aufgeführt worden und zwar von der Moserschen Truppe in Nürnberg, 1777[1]).

Einfluss auf folgende Bearbeitungen scheint sie dagegen nicht gehabt zu haben; wenigstens ist nicht anzunehmen, dass Schröder, dem wir die nächste Bearbeitung verdanken, sich bei seiner Anordnung des Schlusses von den plumpen Mitteln Steffens beeinflussen liess. Schröder hat den Othello zum erstenmal am 26. Nov. 1776 in Hamburg aufgeführt[2]). Ein Druck seiner Bearbeitung existiert nicht. Die Abweichungen von dem Original bei der ersten und zweiten Aufführung waren vermutlich gering. Die Wirkung auf das Publikum war ausserordentlich. Die tragische Erschütterung bewirkte Ohnmachten über Ohnmachten, ja es wird sogar erzählt, dass Othello die Schuld trage an der frühzeitigen missglückten Niederkunft, „dieser oder jener namhaften Hamburgerin".[3]) Bei der Wiederholung war der Besuch schwach. Um das Stück zu retten, musste Schröder den tragischen Ausgang abschwächen. So ging es bei der dritten Aufführung „mit Veränderungen" über die Bühne. Diese bestanden in der „Auslassung und Milderung grässlicher Szenen und Ausdrücke; Desdemona und Othello, der seinen Irrtum einsehen musste, wurden am Leben erhalten." Wie dieser veränderte Ausgang im einzelnen sich abspielte, ist nicht bekannt. Brockmann gab den „heftig wütenden Othello", die Ackermann die „sanfte Dulderin Desdemona", Schröder selbst

[1]) Hampe a. a. O. S. 210.
[2]) Litzmann a. a. O. S. 208. ff.
[3]) Schütze, Hamburgische Theatergeschichte 1794 S. 453.

„den Teufel Jago“. In der veränderten Gestalt erzielte das Drama noch einmal ein volles Haus, konnte sich aber doch nicht dauernd auf dem Spielplan halten.

Wo man in den nächsten Jahren den Othello gab, hat man sich vermutlich mehr oder weniger an das Original gehalten und sich wohl auch die Schmidsche Bearbeitung zunutze gemacht. In Berlin wurde das Drama im Jahre 1788 in einer neuen Bearbeitung von J. G. Hagemeister aufgeführt.[1]) Diese Bearbeitung lässt den Gang der Handlung im wesentlichen unangetastet. Von den Personen ist nur Bianca gestrichen. Der Dialog ist überall stark gekürzt, die Bilder sind ausgemerzt, der Ausdruck ist vereinfacht, Unanständigkeiten sind sorgfältig getilgt. In der Fortlassung und Verschmelzung kleinerer Szenen scheint Hagemeister von dem Schmidschen Vorbild beeinflusst zu sein, ohne in dessen Fehler zu verfallen. Merkwürdigerweise lässt der Bearbeiter zu Beginn des zweiten Aktes Desdemona die erste sein, die auf Cypern gelandet ist. Cassio wie Othello erscheinen erst nachher. Die einzige Milderung des tragischen Ausganges besteht in der Rettung Emiliens. Jagos Dolch trifft sie nicht tödlich, sie bleibt am Leben. Othello erstickt Desdemona nicht, sondern ersticht sie mit einem Dolch. Die Lieder bei dem Zechgelage auf der Wache, wo Jago charakteristischerweise nicht die Trinkfestigkeit der Engländer, sondern der Deutschen preist, und die Lieder Desdemonas im vierten Akt sind fortgelassen. Alle übrigen Veränderungen sind unwesentlich.

Auch die letzte Prosabearbeitung von Ludwig Schubart[2]) bringt keine tiefer eingreifenden Umänderungen. Die erste Fassung dieser Bearbeitung vom Jahre 1800 hatte die Ermordung Rodrigos und Emiliens auf offener Bühne beseitigt, „da man in unseren Tagen auch im Trauerspiel möglichst mit Sterbeszenen verschont sein will“, wie die Vorrede zur 2. Ausgabe 1802 sagt. Doch sah sich der Verfasser dadurch zu

[1]) Annalen 1788, S. 67. Die erste Aufführung war als Benefiz für Fleck bestimmt. Die Bearbeitung erschien gedruckt als erstes Stück im Neuen vermischten Theater für Deutsche. Leipzig 1790.

[2]) Shakespeares Othello, Trauerspiel in 5 Akten aus dem Englischen von Ludwig Schubart, Leipzig 1802.

Aenderungen gezwungen, die seinem Grundsatz, Shakespeare höchstens hier und dort etwas zu nehmen, aber nirgends etwas hinzuzusetzen, widerstritten, und deshalb stellt er diese Szenen in der zweiten Fassung wieder her. Schubart übersetzt selbständig in Anlehnung an Eschenburg und ist besonders bemüht, „der erschütternden Kraft des Originals und der feurigen Sprache der Leidenschaft so nahe wie möglich zu kommen". „Wem es überhaupt an Nerven fehlt, auf dem Grossen und Erhabenen zu verweilen, und dem schauderhaften Kampfe grossgezogener Leidenschaften zuzuschauen, für den hat Shakespeare nicht geschrieben." Man sieht, auch den Theaterbearbeitern war inzwischen die Erkenntnis aufgegangen, was man Shakespeare dem Publikum zuliebe auf keinen Fall rauben dürfe. Für die Aufführung hat Schubart in der szenischen Anordnung nicht allzu viel getan. So lässt er die Szenen zu Beginn des dritten Aktes, die man unschwer auf einen Schauplatz vereinigen kann, auf drei verschiedenen vor sich gehen. Die erste Szene des fünften Aktes, der Anschlag auf Cassio und Rodrigos Ermordung ist mit in den vierten Akt übernommen, eine Aenderung, für die kein Grund einzusehen ist, da sich die Verwandlung im fünften Akt leicht durchführen lässt, die Ausgangswirkung des vierten Aktes zerstört und der fünfte seiner das Weitere vorbereiteten Einleitung beraubt wird. Hier und dort sind Kürzungen vorgenommen; so fehlt die Unterhaltung zwischen Desdemona, Jago und Emilia vor der Ankunft Othellos im zweiten Akt. Andere Stellen hat der Bearbeiter eingeklammert, die nach Belieben fortgelassen werden können. Statt des alten Liedes vom König Stephan in der Trinkszene ist ein langes und langweiliges Soldatenlied eingesetzt. Das Lied Desdemonas ist schlecht übertragen. Allen Liedern sind Kompositionen von Zumsteeg beigegeben. Der Narr ist als solcher fortgelassen, an seine Stelle tritt ein alter Schlossbedienter, in dessen Reden einige Scherze des Narren eingeflochten sind. Zu der Rolle der Emilia macht Schubart in der Vorrede, in der er die Charaktere kurz umreisst, die zutreffende Bemerkung, dass sie aus unbedeutender Alltäglichkeit sich zu grosser Aktivität aufrafft, als es die Entscheidung gilt; sie muss daher „mit vieler Applikation gespielt werden, wenn sie den übrigen Charakteren keinen Abtrag tun

soll". Aufgeführt wurde der Schubartsche Othello in Mannheim 1809.

Inzwischen aber waren alle Bearbeitungen und Uebersetzungen überholt durch die metrische Uebersetzung von Joh. Heinr. Voss, die Schiller für die Bühne redigiert hatte. Die Freiheiten, die sich Schiller bei dieser Bearbeitung nahm, sind ungleich geringer als bei Macbeth. Die zusammen mit Voss vorgenommenen Verbesserungen der Vossschen Uebersetzung gehen vornehmlich auf eine grössere Glätte der Verse und eine leichtere Sprechbarkeit für die Bühne aus. Sie halten sich aber eng an das Original und verändern nicht wie häufig bei Macbeth den Charakter der Sprache. Bei den Aenderungen und Strichen im Dialog und in der Szenenführung folgt Schiller zum Teil seinen Vorgängern; in der Tat kann es sich bei diesem Drama immer nur um dieselben Stellen handeln, an denen man für die Aufführung notwendige Striche vornimmt. Nur an einer Stelle bringt Schiller, nicht zum Vorteil des Dramas, eine neue Kürzung. Er glaubte, die Eingangsszene des vierten Aktes entbehren zu können, in der Jago Othello durch die Einflüsterungen zu höchster Erregung und Raserei bringt, so dass er in Ohnmacht fällt. Zu Beginn des Aktes sah man also nach Schillers Anordnung Othello auf dem Boden liegen und Jago neben ihm stehen; aus den Worten Jagos „Sei wirksam Gift usw." sollte der Zuschauer das Vorausgegangene erraten. Es ist klar, wie sehr die Raserei Othellos an Ueberzeugungskraft und Wahrscheinlichkeit durch den Fortfall dieser wichtigen Szene verlieren musste, die geradezu den höchsten Triumph der Jagoschen Schurkerei und die letzte unmittelbarste Ursache zu Othellos Eifersuchtswahnsinn bedeutet, ganz abgesehen von der Unklarheit der Situation, über die sich ein mit dem Stück nicht vertrauter Zuschauer unmöglich ohne weiteres klar werden konnte. Die übrigen Aenderungen beschränken sich auf Auslassungen im Dialog, Milderung zu kräftiger Ausdrücke, wie sie auch die Bearbeiter vor ihm schon hatten eintreten lassen. Bianca wird beibehalten, erhält aber einen etwas veredelten Charakter. Zur Aufführung kam das Drama erst nach Schillers Tod, zum erstenmal am 8. Juni 1805 in Weimar.

Romeo und Julia.

Die grosse Liebestragödie Shakespeares hat in der Zeit, als er sich das Theater eroberte, ein beklagenswertes Schicksal gehabt. Noch ehe die gewaltige Ueberlegenheit des Dichters sich mit anderen Dramen auf dem Theater erweisen konnte, fand sich in Chr. Felix Weisse ein gewandter, mit den Forderungen und den Instinkten des Publikums vertrauter und allgemein beliebter Tagesdramatiker, der sich des Dramas bemächtigte. Bei aller, damals in den Kreisen, die literarisch etwas bedeuten wollten, schon zum guten Ton gehörender Anerkennung des Shakespeareschen Genies, hielt Weisse doch die Behandlung des Stoffes für so unzulänglich und fehlerhaft, dass er ein völlig neues Drama zu schaffen für nötig erachtete. Der Erfolg schien ihm recht zu geben; sein rührseliges, tränen- und phrasenreiches Familiendrama hatte den ungeteilten Beifall des Publikums und die allgemeine Anerkennung der Kritik. Für den Romeo Weisses fand sich kein Lessing, der so nachdrücklich auf seinen Unwert hinwies wie bei Richard III. Auf fast allen Bühnen wurde das Stück Jahrzehnte hindurch gespielt und liess nirgends das Bedürfnis nach dem Shakespeareschen Drama aufkommen. Mit ihm wetteiferte vom Ausgang der 70er Jahre an Gotters Singspiel „Romeo und Julie", das sich zwar etwas enger an Shakespeare anschloss, ihm aber doch seinem ganzen Charakter nach nicht um einen Schritt näher kam.

Vom Jahr 1786 ist uns dann die Nachricht von einer Bearbeitung „nach Shakespeare" überliefert. Der Schauspielprinzipal Adolf Fürchtegott Hofman aus Regensburg, der mit seiner Truppe in kleineren süddeutschen Städten, in Nürnberg, Regensburg und Ansbach spielte, ist ihr Verfasser.[1]) Gedruckt scheint diese Bearbeitung nicht zu sein und wir haben keinen Anhalt, wie weit sie auf Shakespeare zurückging; auf alle Fälle blieb sie durchaus lokal. Die im Druck vorliegende Bearbeitung stammt erst aus dem Jahre 1796 und ist von dem Lustspieldichter Bretzner. In Anbetracht der späten Zeit und der Persönlichkeit des Bearbeiters ist diese Bearbeitung recht schlecht. Da auch die Goethesche Bearbeitung vom Jahre 1812 sehr frei

[1]) Theaterkalender von 1786. Unter der Liste der Bühnenschriftsteller.

und selbständig gegen das Original verfuhr, scheint es, dass Romeo erst 1816 in der Einrichtung von C. A. West für das Burgtheater in Wien in einer Shakespeare annähernd treuen Fassung aufgeführt wurde.

Weisse übernahm von Shakespeare unmittelbar nur sehr wenig.[1]) Die wörtlichen Anklänge sind sehr selten und auch in Bildern und Gedanken finden wir nur hin und wieder eine direkte Beeinflussung. Die Zahl der handelnden Personen ist stark eingeschränkt auf den alten „Herrn von Capellet", seine Gemahlin, Julia, Romeo und seinen Vater und einen alten Diener Pietro. Aus der Amme ist eine farblose Vertraute Laura geworden, der Pater Lorenzo zum Arzt Benvoglio umgestaltet. Damit ist das Verzeichnis der handelnden Personen erschöpft. Das Drama beginnt mit der letzten nächtlichen Zusammenkunft der Liebenden. Vorher zieht Julia Laura in ihr Vertrauen und erzählt dabei alles, was wir von dem voraufgehenden wissen müssen. Die folgenden drei Akte handeln von Juliens vergeblichem Sträuben gegen die Vermählung mit dem Grafen von Lodrona, der sie sich endlich mit Benvoglios Hilfe durch den Schlaftrunk entzieht. Erst im fünften Akt tritt Romeo wieder auf. Er dringt in das Grabgewölbe, in dem Julia schlummert, und nimmt, durch die falsche Nachricht von ihrem Tode irregeführt, das Gift, um ihr in den Tod zu folgen. Ehe er dem Gifte erliegt, erwacht Julia; der Irrtum klärt sich auf, Romeo aber stirbt und Julia gibt sich gleichfalls den Tod, ehe Benvoglio, der inzwischen dazugekommen ist, sie daran hindern kann. Mit Benvoglios Flucht endet das Stück. Weder der alte Capellet noch Romeos Vater treten noch einmal auf. In der ersten Fassung machte die Versöhnung der Väter über den Leichen ihrer Kinder den Schluss. Doch schon bei der vierten Aufführung liess Weisse diese Schlussszene fort.[2]) Der tragische Ausgang dieses ganz in den Stil des bürgerlichen Trauerspiels verflachten, mit Gefühlsausbrüchen überladenen und sentimentalen Dramas scheint doch hin und wieder dem Publikum, so sehr es sonst gleich der Kritik entzückt war, nicht ganz behagt

[1]) Vergl. S. Minor: Chr. F. Weisse. 1880. S. 233—45.
[2]) Minor, a. a. O. S. 234.

zu haben. So machte denn in Wien 1771 ein entgegenkommender Dramaturg zu Romeo und Julie „einen fröhlichen Ausgang“[1]), und zwar war es Franz Heufeld, der sich zwei Jahre später mit der ersten Hamlet-Bearbeitung ein wirkliches Verdienst um die Einbürgerung Shakespeares in Deutschland erworben hat.

An Weisses und an Shakespeares Drama gleich viel und gleich wenig Anteil hat das Gottersche Singspiel Romeo und Julie[2]), das im Jahre 1776 in Gotha[3]) zum erstenmal aufgeführt wurde. Gotter lässt das dreiaktige Stück, das schon wegen der für ein Singspiel notwendigen Kürze die Ereignisse sehr vereinfacht und auf das Wesentliche beschränkt geben muss, gleich Weisse, mit der Szene beginnen, in der Julie Romeo zum Abschied erwartet. Im Gange der Handlung folgt er dann ferner Weisse, schliesst sich jedoch im Dialog und in den Arien häufiger an Shakespeare an; die Monologe Shakespeares sind, wenn auch unter starker Kürzung, in Arien umgearbeitet. Die Personenzahl ist gegen Weisse noch mehr reduziert; es fehlen Montecchi und Juliens Mutter. Laura bleibt auch hier Juliens Vertraute, Lorenzo dagegen wird in seinen geistlichen Stand als Hauskaplan wieder eingesetzt. Doch erklärt Gotter in der Vorrede: „Stände, dessen ungeachtet, eben der Charakter, der seine Teilnahme an der Handlung so lebendig macht, seiner Erscheinung noch hier und dort im Wege; so schaffe man ihn nach Belieben in einen alltäglichen Vertrauten um. Der Zusammenhang bleibt, wenn auch das Interesse dabei verliert.“ Am schlimmsten ist die Schlussentwicklung, mit der Gotter, wie Heufeld einen glücklichen Ausgang herbeiführt. „Aus musikalischer Oekonomie“ und aus Rücksicht auf das schauspielerische Unvermögen der Sänger, das er entschuldigt findet, — „jedes Talent hat sein Mass“ — und dem er übrigens auch,

[1]) Schmid, Chronologie S. 326. Es ist sicher anzunehmen, dass es sich bei der Bemerkung: „Herr Heufeld machte zu Romeo einen fröhlichen Ausgang“ um Weisses Romeo handelt, da es bei Shakespeare nicht mit der Veränderung des Schlusses allein getan gewesen wäre, und die Tatsache einer vollständigen Bearbeitung von Schmid und auch an anderen Orten bemerkt sein würde.

[2]) Romeo und Julie, ein Schauspiel mit Gesang in 3 Aufzügen, Singspiele von Fr. W. Gotter, I. Bd. Leipzig 1779.

[3]) Berliner Literar. Wochenblatt, 1776, II, S. 263.

freilich ohne recht ersichtlichen Grund, die Gestalt von Juliens Mutter geopfert hat, verzichtet Gotter auf den tragischen Ausgang. Julie wird unter Begleitung eines Trauerchores zur Gruft gebracht; als die Bestattungsfeierlichkeiten vorüber sind, erscheint Romeo, singt eine sentimentale Arie und macht Anstalt, sich zu erstechen. In diesem Augenblick erwacht Julie. Romeo wirft den Dolch fort, sie umarmen sich, er hilft ihr aus dem Sarge und beide singen ein Duett. Dann erscheint Lorenzo und ist sehr erstaunt, als er hört, wie tragisch das Abenteuer beinahe ausgegangen wäre. Als der alte Capellet naht, verstecken sich die beiden Liebenden und Lorenzo bereitet den verzweifelten Vater geschickt auf die Ueberraschung vor, die seiner wartet. In dem Augenblick, wo Capellet erklärt, er würde gerne Romeo als Gatten seiner Tochter aufnehmen, wenn er sie damit wieder erwecken könnte, treten die beiden hervor und werden mit Freude und Rührung willkommen geheissen.

Das Stück ist in Prosa, die platt und unbedeutend sich in nichts über Weisse erhebt. Die eingestreuten Gesänge, Arien, Duette und Chorgesang zeichnen sich stellenweise durch gewandte und leicht flüssige Verse aus. Zu dem Stück hatte Benda die Musik geschrieben und zwar hatte er hier zum erstenmal eine neue Form des Singspiels, als Schauspiel mit Gesang geschaffen. Der Dialog wurde gesprochen und damit das Recitativ beseitigt, das „von Gesang und von der natürlichen Sprache gleichweit entfernt, langweilig ist und den Zuschauer nie genügend informiert über das Werden der Geschehnisse und das Entstehen der Leidenschaften, die er nachher in den Arien zum Ausbruch kommen sieht“ [1]). Der Erfolg des Stückes war kein unbestrittener[2]); zwar ging es nach und nach über alle Bühnen und einzelne Arien erfreuten sich grösster Beliebtheit, aber verschiedentlich wird bemerkt, dass der Schluss eben durch das glückliche Erwachen frostig wird, und gegen Weisse und Shakespeare nicht aufkomme[3]). Bei der ersten Aufführung

---

[1]) Benda im Berliner Literar. Wochenblatt, 1776, S. 216 ff.

[2]) Beifällig aufgenommen wurde es in Berlin mit Mad. Niclas als Julie. Lit. u. Theaterz. 1879 S. 437.

[3]) So schon in der Besprechung der Gothaer Aufführung, bei der

in Gotha verfehlte der Chor der Jungfrauen bei dem Begräbnis seine Wirkung infolge der Ungeschicklichkeit der Regie; man liess ihn bei der Wiederholung fort. Auch an anderen Orten tat er keine gute Wirkung. Schröder dagegen erweiterte bei der Hamburger Aufführung sein Auftreten und liess ihn nach der allgemeinen Aussöhnung noch einmal auf die Bühne zurückkommen, um ein eindrucksvolleres Schlussbild zu gewinnen.[1])

Auf die Bearbeitung von Bretzner vom Jahre 1796[2]) wirkte der Gottersche Romeo noch insofern ein, als Bretzner den Trauerchor aus der Oper in das Drama übernahm. Weisses Einflüsse auf die Bearbeitung machen sich vom vierten Akt an stärker bemerkbar. Bretzner tadelt in der Vorrede an Shakespeare etwa noch das, was schon Weisse, dessen Werk mit „dem verdientesten und ungeteiltesten Beifall gegeben worden sei", getadelt hatte, nämlich, dass sein Romeo bei allen Schönheiten überladen mit Witz sei. Die Sprache hätte durchgehend gemildert und anständiger gemacht werden müssen. Doch sei es bei der Bearbeitung für die Bühne keineswegs mit Kürzungen allein getan gewesen. Er hofft, dass auch durch seine Aenderungen keine von Shakespeares Schönheiten verloren gegangen sei, vor allem nicht durch die Versöhnungsszene zwischen Romeo und Lodrona, dem Paris Shakespeares, die er an Stelle von Lodronas Tod gesetzt hat, wenn auch das Stück durch seine Zusätze nichts gewonnen hätte. Von wichtigeren Gestalten des Dramas sind nur der Prinz und Mercutio fortgelassen.

Bretzner lässt das Drama mit der Unterredung des alten Montague mit Benvoglio beginnen. Die voraufgehende Streitszene und das Dazwischentreten des Prinzen fehlen. Nur kurz wird auf das Gefecht und die Feindschaft der beiden Häuser

---

Mad. Koch die Julie, Ekhof den Lorenzo gab. Ferner: Lit.- u. Theaterzeit. 1780. S. 346 (Wäser in Breslau); Annalen 1788. S. 63 (Mannheim).

[1]) Lietzmann Schröder und Gotter, Hamburg 1887. S. 133.

[2]) Romeo und Julie, Trauerspiel in 5 Aufzügen nach Shakespeare frei für das deutsche Theater bearbeitet. Leipzig 1796. Nachdruck Neue Sammlung deutscher Schauspiele. X. Bd. Graetz. 1796. — Der Name Bretzner ist im Dresdener Repertorium hinzugesetzt. Shak.-Jahrb. XII. S. 218.

hingewiesen, dann geht das Gespräch auf Romeos schwermütigen Zustand über, der mit einer Reminiszenz an Hamlet als wundersames Gemisch von Sein und Nichtsein bezeichnet wird. Durch die Streichung der ersten Szenen zerstört Bretzner die lebendige Zeichnung des historischen Hintergrundes und rückt das Drama von vornherein in die Sphäre des bürgerlichen Trauerspiels. In der folgenden Szene zwischen Romeo und Benvoglio gibt Romeo als Grund seiner Schwermut seine hoffnungslose Liebe zu Julia an, die er, ohne zu wissen, wer sie ist, in der Kirche St. Salvator zu Mantua gesehen hat und seitdem nicht vergessen kann. Von der Neigung zu Rosalinde ist weder hier noch später die Rede. Romeos Charakter wird so eines wichtigen Zuges beraubt und sein Verhältnis zu Julie im Sinne einer zeitgemässen konventionellen Auffassung begründet. Die elementare und aus der Dumpfheit der unerwiderten Schwärmerei für Rosalinde jäh aufschiessende Leidenschaft Romeos wird zur gut bürgerlichen Liebe. Das Konventionelle in dem Verhältnis Romeos zu Julie wird noch dadurch gesteigert, dass auch Julie bei ihrer Begegnung in St. Salvator auf Romeo aufmerksam geworden ist und mit gleichen Gefühlen an ihn denkt, wie er an sie.

Auf diese exponierende Szene folgt die Werbung des Grafen Lodrona um Julie. Diese Szene ist gekürzt und weicht stark von Shakespeare ab. Die Werbung vollzieht sich ganz im Ton des zeitgenössischen Familienstückes. „Darf ich mir schmeicheln", sagt der Graf, „dass Sie meiner Bewerbung um die Hand Ihrer schönen Julie ein gütiges Ja entgegensetzen werden?" Die Dienerszenen fehlen; Benvoglio fordert Romeo auf, mit ihm auf den „gewöhnlichen Ball der Capulets" zu gehen. Dann lässt der Bearbeiter wohl in Erinnerung an Weisse, und um die Vorgänge klarer zu machen, den alten Capulet in einer eigenen Szene seiner Gemahlin die Werbung Lodronas mitteilen, und fordert sie auf, Julie davon in Kenntnis zu setzen. Die folgende Szene zwischen Mutter, Tochter und der Amme wird wieder stark gekürzt. Am schlimmsten ergeht es der Amme, deren „Geschwätz und zweideutige Spässchen, so wahr der Charakter aufgezeichnet ist, für das Theater wegfallen müssen"[1]), und die dadurch ganz

[1]) Aus der Vorrede.

farblos und ihrer lebendigen Zeichnung beraubt wird. Julie, deren Alter in Anlehnung an deutsche Verhältnisse auf 18 Jahre erhöht ist, nimmt die Nachricht im Gegensatz zu Shakespeare, bei dem sie vollständig kühl und ruhig bleibt, verlegen auf und fällt ihrer Mutter weinend um den Hals. Als sie dann allein auf der Bühne zurückbleibt, schüttet sie in einem Monologe ihr Herz aus und erzählt von jener Begegnung in St. Salvator, seit der ihre Neigung dem unbekannten Romeo gilt. Damit schliesst der erste Akt.

Den zweiten Akt lässt Bretzner mit dem Fest beginnen. Die einleitenden Szenen zwischen Romeo, Benvoglio und Mercutio fehlen. Romeo spricht zu Benvoglio von seinen düsteren Ahnungen und wird dabei an der Stimme von Tybald erkannt. Als er Julie sieht, glaubt er in ihr die Unbekannte von St. Salvator wiederzuerkennen: „Ha, welch reizende Gestalt — bei Gott — ich glaube — ich fühle — ist es Täuschung . . . . usw.“. Ebenso ergeht es Julia, die mit den Worten: „Gott: er ist's, er ist's“ wieder auf die Bühne zurückkommt. Daran schliesst sich nach dem Original die Szene zwischen den Liebenden an, die natürlich ihres poetischen Zaubers ganz entkleidet ist. Romeos Gruss und Juliens Antwort ist in Prosa gegeben, obwohl der Bearbeiter bei Eschenburg in einer Anmerkung eine ganz gute Versübertragung der Wechselrede vorfand. Auch darf Romeo nicht Juliens Mund küssen, sondern muss sich mit einem Handkuss begnügen. Auf diese Szene folgt unmittelbar die Balkonszene. Romeos Eingangsmonolog ist gekürzt, das Zwiegespräch dagegen folgt dem Original genauer bis zu Juliens abermaligem Erscheinen am Fenster. Hier spricht sie nicht die Worte: „Drei Worte, Romeo, dann gute Nacht . . .“ und fordert ihn auf, ihr Nachricht zu geben, sondern Romeo selbst sagt: „Hast Du Mut und liebst Du mich so, wie Du sagst, folge mir, sobald der Morgen anbricht ins Augustinerkloster zu Pater Lorenzo. Der soll uns feierlich verbinden und unsere Hände in einander legen.“ Julie verspricht es und überredet darauf Bianca, die Amme, in einer eigenen Szene, sie zu Pater Lorenzo zur Vermählung zu begleiten. Der Monolog des Paters im Garten ist etwas gekürzt, in der Unterredung mit Romeo jede Andeutung auf Rosalinde getilgt und Romeos Erzählung

den Vorgängen gemäss geändert. Der Pater macht moralische Einwände: „Ohne die Einwilligung der Eltern . . . .," — dann aber lässt er sich überreden und sagt: „Gut mein Sohn! Ich erhöre Deine Bitte, bloss aus der frommen guten Absicht, Feinde dadurch wieder mit einander zu versöhnen und Friede zu stiften. Und so möge denn der Himmel auf dies heilige Vorhaben herablächeln und nie eine kummervolle Stunde uns darüber dereinst Vorwürfe machen." Sofort knüpft hier die Vermählungsszene an; die beiden dazwischenliegenden Auftritte, die die köstliche Schilderung der Amme als Liebesbotin enthalten, sind gestrichen. Lorenzo sagt zu Julie, ehe er sie vermählt: „Hast Du auch überlegt, meine Tochter, was Du tun willst? Ein wichtiger Schritt, den Du übernimmst! Schicke dein Gebet zum Himmel und bitte Gott, dass er Dein Vorhaben segne". Dann erst vollzieht er die feierliche Verbindung.

Der dritte Akt bringt in sehr kurzen und sich auf das notwendigste beschränkenden Szenen die Herausforderung Tybalts, seinen Tod und Romeos Flucht. Die Teilnahme Mercutios fällt natürlich fort, da dieser ganz fehlt. Julie spricht, bevor sie die Trauerbotschaften erhält, einige kurze Worte an Stelle des Monologes zu Beginn der zweiten Szene bei Shakespeare, die mit diesem Monolog kaum noch etwas gemein haben. Auch in den folgenden Szenen finden überall starke Kürzungen statt. Lorenzo sucht Romeo zu trösten mit den Worten: „Armer Sohn, Du dauerst mich, aber ich will Dir einen Trost geben, der Dich gewiss beruhigen wird: Religion! die wird dich aufrecht erhalten." Der Akt, der in der Szenenfolge im übrigen dem Original treu bleibt, endet mit dem Abschied Romeos und Julias, die nach seinem Fortgang in abgebrochenen Worten ihrer Verzweiflung und ihrem Schmerz Ausdruck gibt. Die letzten Szenen des dritten Aktes, Juliens Weigerung, Lodrona zu heiraten, und der Zorn der Eltern, sind in den vierten Akt hinübergenommen. Durch diese Anordnung erhält der Bearbeiter in der Tat einen wirksamen Aktschluss. Andererseits geht die starke Kontrastwirkung verloren, dass Julie sich sofort nach dem Abschied von ihrem Gemahl des neuen Freiers erwehren muss. Die Amme, die zur vollständigen Bedeutungslosigkeit verdammt ist, macht nicht, wie bei Shakespeare, den Vorschlag, Romeo zu Gunsten

Lodronas aufzugeben. Pater Lorenzo versichert, als er Julie seinen Plan mit dem Schlaftrunk auseinandersetzt, an Weisse anknüpfend, er werde dafür sorgen, dass man der grossen Hitze wegen Julie sofort in die Gruft bringen wird. Gleichfalls an Weisse erinnert die Aufforderung des alten Capulet, alles zum Aufbruch nach Villa Franca bereit zu machen, wo die Vermählung mit Lodrona stattfinden soll. Der Monolog Juliens, bevor sie den Trank nimmt, ist etwas geändert. Die grausen Vorstellungen, wie es ihr beim Erwachen ergehen wird, sind erweitert. Eingeschoben ist darauf eine selbständige Szene zwischen dem gräflichen Ehepaar und Lodrona, die Capulet mit den Worten schliesst: „Nun kommen Sie, lieber Graf! Wir wollen sie überfallen. Die Mädchen sind nie reizender, als wenn man sie überrascht". Fortgelassen sind dafür die verschiedenen Dienerszenen in diesem Akt, in denen die Vorbereitungen zum Fest getroffen werden. Nach der vermeintlichen Katastrophe verfehlt Lorenzo nicht, von der grossen Hitze zu sprechen, und damit Juliens Begräbnis schleunigst durchzusetzen. Auch hier wieder ist der Aktschluss verlegt; die erste Szene des fünften Aktes ist noch mit in den vierten übernommen.

Der fünfte Akt beginnt mit dem Begräbnis, in das der Gottersche Chorgesang eingeschoben ist. Die folgende Szene (V, 2) zwischen den beiden Patres fehlt. Sofort tritt Lodrona auf, dringt in das Grab und stösst dort mit Romeo zusammen. Bis zu dem Punkt, wo sie gegeneinander ziehen, folgt die Bearbeitung dem Original. Dann aber sagt Romeo: „Doch — noch einen Augenblick. Höre mich zuvor. Töte mich! Du nimmst dadurch einen Selbstmord von meiner Seele und entladest mich einer Blutschuld vor dem Allmächtigen". In einer langen gefühlvollen Auseinandersetzung versöhnen sie sich darauf. Lodrona erkennt Romeos ältere Rechte an und lässt ihn allein. Romeo trinkt das Gift. Bevor er aber stirbt, erwacht Julie. Voller Schrecken und Entsetzen klären sie ihr furchtbares Schicksal auf. Nach wortreichen Gefühlsausdrücken stirbt Romeo. Lorenzo dringt in das Grabgewölbe, doch vermag er nicht zu verhindern, dass Julie sich mit Romeos Dolch ersticht. Der Schluss ist gekürzt und geschieht ohne das Hinzukommen des Prinzen. Nach der Versöhnung der beiden Feinde

spricht Lorenzo die Schlussworte: „Gott sei gelobt. Tränen versiegeln Euren Bund und der Himmel lächle euch Beifall herab. Erkennet die Wege der Vorsehung und küsset die strafende Hand des Allmächtigen!“

Aufgeführt wurde dieser Romeo in Leipzig von der Bondini-Secondaschen Truppe am 12. Juli 1796, wie es scheint ohne grossen Erfolg, denn es wurde nur einmal wiederholt.[1]) Eine gleichzeitige Besprechung der Bearbeitung urteilt sehr scharf über sie ab[2]). Die Kritik tadelt ungefähr schon alles, was wir heute an der Bearbeitung auszusetzen haben, und findet in der Versicherung des Verfassers, für das Theater gearbeitet zu haben, keine Entschuldigung für die Eingriffe in das Werk. „Denn wie müsste unser theatralisches Publikum beschaffen sein, wenn eins der schönsten Meisterwerke erst zum Matten, alltäglich Frostigen und völlig Gleichgültigen herabgesetzt werden müsste, um auf die Bühne gebracht zu werden?“ Sie tadelt den Fortfall der komischen Szenen und Mercutios, „dieser herrlichen Geburt genialischer Laune,“ die veränderte Charakterzeichnung der Amme, das Fehlen von Romeos Neigung zu Rosalinde, die vorausgesetzte Begegnung in der Kirche, durch die die Ballszene an Reiz verliert, die Herübernahme von Gotters Gesängen, die „abgeschmackte und weitläuftige Szene, in der Romeo Lodrona einladet, ihn zu töten“, die unglückliche Ausgestaltung des Motivs, Julie vor Romeos Tod erwachen zu lassen, und die Verstümmelung, Auslassungen und schlimmen eigenen Zusätze des Bearbeiters im Dialog.

[1]) Shakespeare-Jahrb. XII. S. 218.

[2]) Allgemeine Literaturzeitung 1796. Nr. 243.

Vita.

Walter Kühn, der Verfasser der vorliegenden Schrift, wurde am 30. Januar 1886 als Sohn des damaligen Magistratssekretärs, jetzigen Oberstadtsekretärs August Kühn zu Berlin geboren. Die Gymnasialausbildung empfing er auf dem städtischen Realgymnasium zu Charlottenburg, das er zu Ostern 1905 nach bestandenem Examen verliess. Hierauf war er an den Universitäten Berlin und Genf bei der juristischen Fakultät immatrikuliert, beschäftigte sich aber schon während dieser Zeit vorzugsweise mit literarischen und philosophischen Studien. Mit dem Sommersemester 1907 trat er in die philosophische Fakultät über und wählte deutsche Philologie als Hauptstudium. Ostern 1908 bezog er die Universität München, an der er zur Zeit noch immatrikuliert ist.

Gedruckt von der
Schles. Druckerei und Verlagsanstalt G. m. b. H.
Hirschberg in Schlesien.